# بنية السرج في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجًا

1

#### المجلس الأعلى للثقافة

#### بطاقة الفهرسة إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشئون الفنية

الشاهد، نبيل حمدي.

بنية السرد فى القصة القصيرة سليمان فياض نموذجًا /نبيل حمدى الشاهد .

- القاهرة: المجلس الأعلى للتقافة، ٢٠١٦

٣٨٤ ص، ٢٤ سم

١- السرد الأدبي (أدب عربي)

٢- القصص العربية القصيرة - تاريخ ونقد

٣- سليمان بن فياض، سليمان بن فياض الإسكندراني

أ – العنوان أ – ١٨٠,٩٠٢٣

رقم الإيداع ٣٣٦٩/ ٢٠١٦

الترقيم الدولي: 8 - 0558 - 92 -977 -978 - I.S.B.N - 978 - 977 - 92 - 0558 طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الأفكار التي تتضمنها إصدارات المجلس الأعلى للثقافة هي اجتهادات أصحابها، ولا تعبِّر بالضرورة عن رأي المجلس.

حقوق النشر محفوظة للمجلس الأعلى للتقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٢٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٢٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

**Tel.**: 27352396 **Fax**: 27358084

www.Scc.gov.eg

# بنية السرد في القعة القعيرة سليمان فياض نموذجًا

د/ نبيل حمدى الشاهد



### المجلس الأعلى للثقافة

الأمين|لعامر أ.د. أمل الصبان

رئيس الإنامة المركزية د. وفاء صادق أمين

مدين النحرين والنش د. عبد الرحمن حجازي

سكرة النحرين الثنيذي عزة أبو اليزيد

الإخراجالننى عزيزة رضوان محمد

النصحيح اللغوى د. علا السعيد حسان



# إهداء

إلى المهتَّشين والمقموعين والمقهورين حتى النخاع من أمثالي، سنمضى دومًا إلى الجد دون صخب أوضجيج، وسنترك خلفنا

رقعة قذرة فى جبين الطغاة

لأن زماننا، لم يأتِ بعد





# (الفهرس

11	المقدمة
17	الفصل الأول: بناء الشخصية
19 .	توطئة
23	١- البعد الهادى للشخصية
36	غياب الاسم
39	الملابس
52	الملامح الجسدية
63	رابعًا مهنة الشخصية
81	٢- الدور الوظيفى للشخصية
81	أ – الدور الوظيفي للطاغية
82	* العملة
86	* الباشا والملك
90	* مقاول الأنفار
93	ب - الدور الوظيفي للمقهور
94	١ – المقهور بتأثير العوامل الاقتصادية
101	٢ – المقهور بتأثير العوامل السياسية
107	ج- الدور الوظيفي للمرأة
113	* السقوط الجنسي
120	* العنوسة
122	د – الدور الوظيفي للفدائي

133	٣- النمايات
136	أ – الموت/ الوفاة
140	ب- الموت/ الحادث
144	ج- الموت/ القتل
152	د - الموت/ الانتحار
158	هـ الموت/ الحيوان
165	و- الموت/ الحرب
165	١ - الموت/ الاستشهاد
167	٢- الموت/ الغدر
169	٣ – الموت/ الانتظار
173	النصل الثاني: بناء الزمن
181	ا- التحديدات الزونية
175	أ – توطئة
181	ب- الزمن الريفي
188	ج- النهار والليل
196	د– زمن الساعة
201	ه– عمر الشخصية
210	٢ - علاقة الترتيب
212	أ-الاسترجاع
222	ب- الاستباق
233	٣- التقنيات السردية
234	أ- الحذف
238	ب- الخلاصة
243	ج- المشهد
250	د – الوقفة

256	۲ - رابعا التواتر
257	أ - الحكاية التفردية
264	ب- الترجعي التفردي
271	ج- الحكاية الترددية
277	د- الحكاية التكرارية
281	الفصل الثالث: بناء المكان
283	توطئة
289	١ – الفضاء القصصي
289	الفضاء المحدد (القرية والمدينة)
295	** فضاء القرية
298	القرية الأسطورة
303	القرية القهر
306	القرية الفقر
312	القرية التقاليد
318	** فضاء المدينة
329	الفضاء المبهم (قصص الأفكار)
334	الفضاء المتشطّى (قصص الحرب)
347	r-  الأواكن الأثيرة، الوظيفة والروز
347	أ- البيتأ
364	ب- المقهى
370	ج- السجن
380	د- الطريق
388	هـ المعهد الديني
394	و – المقابر

•

399	ملحق تقنى
401	١ – فضاء النص
407	۲ – السرد والحوار
413	٣ - البياض
420	٤ – بياض النقط
423	ه – الصفحة ضمن الصفحة
426	٦ – العنوان
430	٧ - العناوين الجانبية
489	قائمة المصادير والمراجع

## مقلمة

لم ينل سليان فياض (٥) ـ موضوع الدراسة التطبيقية \_حظه الكافي من البحث والدراسة، ولم يلق من الاهتمام والتقدير ما يناسب قدره كقاصٍّ كبر، بدأ في تكوين عالمه القصصي المتفرِّد في أوائل الستينيات، وهي الحقبة الزمنية المتميَّزة التي أخرجت لنا معظم الروائيين الكبار، فلقد نـشأ أبنـاء هـذا الجيـل عقب جيل آخر كان قد سبق أن تربّع على عرش الأدب وسلط عليه الضوء من كل اتجاه، وأصبح من العسير الالتفات إلى غيرهم، ولذلك فهذه الدراسة تحاول إلقاء الضوء على واحد من أبناء هذا الجيل الذي سعى لكي يثبّت لنفسه مكانًا بين هؤلاء العمالقة، وقد نجح سليمان فياض في ترسيخ معالم عالمه القصصى بين هؤلاء الكبار، فهو تارة \_ كما في مجموعة "عطشان يا صبايا" \_ يرسى دعائم البيت بالغوص في أعماق القرية المصرية وتسجيل أدق تفاصلها ورصد حياة من يعيشون فيها، مع الأخذ في الاعتبار أن ذاته الثانية ككاتب أو على حد تعبير واين بوث \_ المؤلف الضمني \_ تحاول بقوة تغيير بعض الأوضاع التي تئنُّ منها القرية المصرية، وهو في نفس الوقت من الـذين عاشـوا الحلـم العربي وثورته، وكذلك كان من الذين عاشوا انهيار هذا الحلم وتداعياته \_كما في مجموعة "أحزان حزيران" \_كل تلك العوالم وغيرها رسمها سليمان فياض بلغة فنية عالية المستوى جيدة الصياغة، ولا أدلُّ على امتلاكه للكثير من أسر ار



هذه اللغة من أنه قد ألَّف العديد من الكتب التي تختصُّ بأمور اللغة، نحوها وصرفها وأساليبها.

لقد كشفت الرؤية النقدية لأعمال سليمان فياض عن رؤية خاصة للعالم، تنطلق من الاندماج حتى الامتزاج مع الواقع اليومى للفرد المسحوق في عالم المدينة، الطامح إلى الخروج من أسر الطغيان. تلتقط عين راويه المدرَّبة تذوُّق المكان والإحساس به ورصد تفاصيله الدقيقة العاكسة لعمق الاتصال مع المكان والزمان في نفسٍ تحاول \_ قدر المستطاع \_ التصالح مع الذات الناقدة، الرافضة، والغاضبة من كل السلبيات.

من الأساطير والطقوس والخرافات وعن الأمة تنطلق رؤية سليان فياض لكشف العالم الداخلي للإنسان والواقع، ولذلك فالدراسة تطمح لاستنطاق النص نفسه كمرحلة أولى يجزِّئ فيها الباحث النص للوصول إلى أصغر بنياته، ثم تأتى إعادة التركيب كمرحلة أخرى، تسعى الدراسة من خلالها للكشف عن القضايا التي مسَّها، وتأتى قضايا الحرية والعدالة الاجتاعية على رأس هذه القضايا بالإضافة إلى قضايا الفقر والمرأة والقهر السياسي والنضال الوطني.

لقد عمل سليهان فياض منذ بداية وعيه على تنفيذ مشروع أدبى واسع. يتكوَّن من ثلاثة محاور: أولاً الكتابة الإبداعية في القصة القصيرة والرواية (١٠٠٠) وثانيًا: التأليف اللغوى والفكرى، وثالثًا: إعادة كتابة التاريخ العلمى للعلماء العرب القدامي للناشئين، وقد ساعده على تحقيق مشروعه امتلاكه لرؤية الواقع والتاريخ والوجود البشرى، وهي رؤية محكومة بعناصر رؤية العالم



(المطلق، الطبيعة، الإنسان)، ولعل دراسة الكاتب للغة والتراث في الأزهر الشريف، وتفاعله مع الواقع اليومي وهمومه، فضلاً عن دأبه في الاطلاع على إنجازات الإبداع الإنساني في الآداب والفنون، لعل ذلك كله قد مكنه من تحقيق هذا المشروع.

وقد مزجت الدراسة بين الشكل والمضمون في سياق واحد، وحاولت استكشاف بنية القص عند سليان فياض، وذلك بالتعامل مع النص ومقاربته لحصر كل التقنيات السردية المختلفة، وأعتقد أن الدراسة بهذا الشكل ستلقى المزيد من الضوء على المنهج السردي "Narratology"، ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى عدم محاولة الدراسة الاقتراب من الإبهام والغموض الذي تتميز به كثير من الاتجاهات البنيوية، وعلى ذلك فالدراسة تطمح لأن تدرس الكاتب وتضعه تحت مختبر السرديات قاصدة بذلك استكشاف عالمه القصصي أولاً، وتطبيق معالم المنهج السردي، ثانيًا، والذي ما زالت أبحاثه تمثل ندرة واضحة في المكتبة العربية وتعتمد في أكثر أبحاثها على المترجم من المكتبة الغربية، وجهود المدارس النقدية في المغرب العربي.

ويهدف البحث إلى محاولة استنطاق أسس رؤية سليهان فياض للعالم، وهي الرؤية النقدية التي ترى النص القصصى كلَّا متكاملاً لا يمكن تجزئته إلا على سبيل الافتراض النقدى، ولذلك فالبحث سيحاول دراسة هذه النصوص باعتبارها المرجعية الأولى في الدراسة، وهو ما يجعلها دراسة نصية تبدأ من النص لتعود إليه، ولكنها لن تعدم لنفسها محاولة الخروج عن النص لاستنطاق ما يحمله من دلالة، وهي بهذا تنأى بنفسها عن السقوط في شرك البنيوية التي



تبدأ من النص لتعود إليه، غافلة عن الظروف التي أدت إلى نسأة هذا النص أصلاً، وهي بهذا الشكل تحاول مساءلة الكاتب عن تفاعله مع قضايا عصره وهموم وطنه، وفي هذا إشارة ضمنية من الدراسة لعدم اتفاقها مع مقولة "بارت" الشهيرة بموت المؤلف، والتي قصد بها أصلاً اجتثاث الكاتب من تربته وتراثه ومشكلات مجتمعه.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى جدة الموضوع في ساحة الدراسات الأدبية، لأن كاتبنا الذي ما زال يهارس الكتابة التي بدأها في أواخر الخمسينيات لم يحظ بدراسة مستقلة تستكشف عالمه القصصي وتستوضح أسس الكتابة السردية لديه، غاية ما في الأمر أنه قد كتبت حوله العديد من المقالات النقدية المتناثرة في الجرائد والمجلات، وهي مقالات جزئية تستدعي أعها لا خاصة وظواهر بسيطة وتخفي أكثر مما تظهر.

وتشكل المجموعات القصصية الكاملة لسليمان فياض مادة بحث هذه الدراسة، وهذه الأعمال مجموعة في ثلاثة مجلدات تضم بين دفتيها معظم نتاجه القصصي، بالإضافة إلى مجموعة قصصية أخرى صدرت بعد فترة من جمع أعماله القديمة.

وبعد فهذا جهد المقل فإن أحسنت ففضل من الله ونعمة، وإن كانت الأخرى فحسبى أجر المجتهد، ولقد قال الرسول السياس لم يشكر الناس لم يشكر الله"، وإعمالاً لهذه السنة الشريفة أتوجه بخالص شكرى وتقديرى للقمم الشوامخ الذين من الله علي بمقابلتهم، وأسعدنى الحظ بالجلوس معهم فأثروا في كما أثروا في جيل كامل: أ. د. شفيع السيد وأ. د. السيد فضل وأ. د.

محمود الربيعى وأ. د. أحمد السعدنى وأ. د. عبد الله التطاوى وأ. د. نبيلة إبراهيم وأ. د. سعد أبو الرضا وأ. د. مى يوسف خليف، والمغفور لهما أ. د. محمد أبو الأنوار وأ. د. طه وادى. كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى للأستاذ سليان فياض الذى أمدنى بعطفه وعلمه طوال فترة البحث أشكر فيه كرم أخلاقه وسعة صدره، على الرغم من كثرة أعبائه.

كما أتقدم بخالص شكرى وتقديرى لأسرتى الكريمة، والدى العزيز ووالدتى الحبيبة، أطال الله عمريهما. كما أشكر زوجتى الغالية التى شاركت فى صنع هذا الكتاب وإخراجه، وكذلك أشكر أختى الحبيبتين.

وكذلك أقدم شكرى لكل من السادة: أ. كمال على وأ. محمد رجب، أ. ربيع عبد المنعم، ناصر ربيع الشاهد، أ. مصطفى الشاهد، أ. سعيد خضر، وإلى أحبتى الذين يرفرف القلب عليهم: د. عادل شعبان، أ. خالد أحمد، وأ. سلامة صالح، وأ. محمد اللاهوني، ود. أحمد شحاتة، ود. عمرو حامد، وأ. شريف الدسوقي وأ. حسين زعلول، وإلى السيد الفاضل عبد الله الناصري صاحب ومؤسس شبكة المحامين العرب.

وإلى كل من أسدى إلى بنصيحة خالصة أو قدم لى يد مساعدة. كما أخص بالشكر جميع أساتذتي وزملائي في معهد "فيديمين" الأزهري.

نبيل حمدى الشاهر

الفيوم في ٢٠٠٥





# الفسل الأول

(بناء الشخصيت)



# توطئة

الشخصية في القصة عمودها المتين، وأساسها القويم، بها يُبنى الحدث ويعرف، ومنها يفهم الزمان ويُكشف، يُرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والأيديولوجيات. هي كالهواء للإنسان وكالماء للأسهاك، دونها يصبح السرد أجوف أو إلى المقال أقرب، ولذلك "كان التشخيص هو محور التجربة الروائية، وكانت الغاية الأساسية من إبداع الشخصيات الروائية هي أن تمكننا من فهم البشر ومعايشتهم"".

ورغم كل المحاولات التي تمت لإقصاء الشخصية عن عرشها، وإعلان موتها، فإن أيًّا منها لم يستطع أن يسقطها "من على المنصَّة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات"".

الشخصية في القصة هي مرتكزها الأول وبؤرتها التي تتعلق بها كل المكونات الأخرى "إن شبكة العلاقات التي تخصُّ الشخصية الروائية تمتد كذلك إلى الأمكنة وإلى الأشياء"".

لقد انطلقت \_ في البداية \_ الرؤى الفكرية في دراسة الشخصية من مفهوم يستمد وجوده من وجود الشخص الواقعي، ثم تعدل ذلك المفهوم "فالشخصية في العالم الروائي، ليست وجودًا واقعيًّا بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعبيرات المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم. هكذا تتجسّد على الورق فتتخذ شكل



لغة وشكل دوال مرتبة منطقيًّا أو انزياحيًّا ينتج عنه انحراف عنن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارئ بعد فكِّه شفرة العلامات الدالة، كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها. هنا، ويمكن أن تكون العلامة حرفًا أو كلمة أو عبارة أو جملة، ثم إن الأقوال والأفعال والصفات الخارجية والداخلية والأحوال الدالة عليها العلامات، هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص، لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة التي تمتح من جميع لغات المجتمع من جميع مجالات الحياة المعرفية، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع"ن.

الثنائية النقدية في دراسة الشخصية (إنسان ـ ورق) هي ما دفعتني لدراسة الشخصية في قسمين:

### القسم الأول: البعر المادى للشخصية

ودرست فيه الأبعاد التي يستلهمها الكاتب ليحاكي بها الشخص الواقعي، فقد دفعت هذه الأبعاد التوجه النقدى لدراسة الشخصية من خلال وجودها الحياتي على الرغم من مغايرتها لهذا العالم الذي وإن استلهمت منه وجودها الشرعي فإنها لم تستطيع الدخول فيه لأنها - ببساطة لم تخلق فيه / له، و"لعلَّ أولى وسائل الإقناع بحيوية الشخصية الروائية وواقعيتها رسم الجانب المادي منها، أي إكسابها ثقلها من اللحم والدم، ومنحها لونا للسحنة، وشكلا معبرا للوجه، ولتحقيق هذا الحضور المادي، لا داعي للأوصاف الطويلة



الدقيقة، فالإيجاز من دلائل العبقرية، وحين يرسم الروائى شخصياته بهذا السشكل أو ذاك، فإنه يرمى إلى دلالات اجتماعية أو اقتصادية من وراء هذا الرسم"(۰).

إن المعنى فى دراسة البعد المادى هو دراسة تلك الملامح التى تمنح الشخصية وجودها الواقعى مع الاحتفاظ بكونها دالا ورقيًا على حد تعبير رولان بارت ليس إلا، وينبغى التأكيد على أنها وإن كانت ملامح ورسومات شكلية، فهى ذات دلالة على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية، بل وعلى رؤى فكرية، يعبر من خلالها الكاتب عن رؤيته للعالم، ولمذلك اشتمل هذا القسم على أربعة فروع، هى:

١ - الاسم

٢ \_ الملابس

٣- الملامح الجسمية

٤ \_ المهنة

## القسم الثاني: الدور الوظيفي للشخصية

وتوخيت فيه عدم الدخول في التفصيلات والتفريعات التي أقامها الكثير من النقاد حول الشخصيات المحورية والثانوية والمسطحة والنامية والسلبية والإيجابية والفردية والنموذجية وغير ذلك، وذلك لأن "كل هذه



الأوصاف والمعايير نسبية إلى حد كبير، ولذا تختلف فيها وجهات النظر، وفي رأينا أن الدراسة النقدية في مثل هذه الحالة ينبغى ألا تتحول إلى قوالب جامدة، نتيجة توجه الاهتمام فيها إلى تصنيف الشخصيات، ووضعها في قالب من تلك القوالب، وأجدى من ذلك للدرس النقدى تحليل طبيعة الشخصية من خلال الدور الذى تقوم به في السياق الروائى، ومحاولة استكشاف العوامل الكامنة وراء هذا الدور "ن" وقد جاء هذا القسم في أربعة فروع، هي:

١ ـ الدور الوظيفي للطاغية.

٢ \_ الدور الوظيفي للمقهور.

٣- الدور الوظيفي للمرأة.

٤ \_ الدور الوظيفي للفدائي.

ثم اختتمت هذا الفصل بدراسة (قضية الموت) باعتبارها إحدى الأدوات الفنية التي ينهي مها الراوى القصة مثلها ينهي مها حياة الشخصية.



# القسم الأول البعد المادى للشخصية

### أولاً : الاسم بين الاستراتيجيت والاعتباطيت

الاسم هو المدخل الشرعى والعتبة الأولى التى يلج منها القارئ لعالم الشخصية ويعده الدكتور/ طه وادى من الوسائل الفنية التى يستطيع بها الكاتب خلق شخصية حية ومقنعة فنيًا، "فالشخص غير المعروف فى اللغة والواقع نكرة، مجهول الملامح ولكن الاسم يجعل الشخص عليًا كيا يقول النحاة""، ويؤكد آلان روب جريبه على وجود اسم للشخصية قائلاً: "فالشخصية يجب أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن اللقب واسم الأسرة"".

وللاسم في حياة الشخصية - كما في حياة الشخص - دلالات كثيرة، لأنه - أى الاسم - "هو أول وسيلة يدخل بها السخص إلى أى مجتمع في تعاملاته الرسمية وغير الرسمية "(")، وكثيرًا ما يعمد الكتاب إلى إعطاء شخصياتهم أسهاء لها دلالتها لأن "الأسهاء لا تكون بلا دلالة، فهى دائمًا تعنى شيئًا ما حتى لو كان المعنى السطحى العادى، ويفضل الكتاب العاديون الأسهاء العادية ذات الدلالات المناسبة "(")، بل إن لاختراع الأسهاء والبوح بها لذة "ترتبط بالمقدس "").



وترى الدكتورة سامية الساعاتي أن للأسهاء دلالات اجتهاعية مهمة، لأن التسمية عمومًا على منطق "وهي تعبر بصورة مختزلة ومركزة عن القيم الشائعة في ثقافة المجتمع "". كها أن الأسهاء تعد "مؤشرًا لتاريخ الأمة والمسهمين في أهم أحداثها ومنجزاتها، فللأسهاء ارتباط بالبناء الاجتهاعي العام وفروعه أي البناء الأسرى والبناء الاقتصادي والبناء السياسي "".

وينبغى التأكيد على أن الاسم، أيا كان، هو في أصله اللغوى علامة، يخضع طبقًا لمبادئ علم اللغة العام لكونه دالاً لمدلول، ولا توجد بينها علاقة ضرورية لأن العلامة في أصلها اللغوى اعتباطية (عرفية)، على الرغم من وجود بعض الحالات الاستثنائية التي توجد فيها علاقة مباشرة بين الدوال والمدلولات، ولذلك فإن تسمية الشخص أو الشخصية في أصله اعتباطي، ولذلك قيل إن الأسماء لا تعلّل إلا أن عملية الخلق الفني بوصفها رسالة ذات شفرات من قبل الكاتب، يحاول القارئ تحليلها وفكها - تسعى دائمًا إلى الاختيار والانتقاء المقصود، ولذلك تعد عملية تسمية الشخصية جزءًا مهمًا من خلقها الذي ينطوى دائمًا على اعتبارات جمة.

وسليان فياض من الكتاب الذين يهتمون بدلالات التسمية، والتي تتعدُّد استخداماتها ووظائفها، وستحاول الدراسة تتبعها في العرض الآتي:

#### ١ - التصريح بالاسم:

يعمد سارد قصص سليان فياض للتصريح باسم الشخصية وذلك عن طريق، إجراء حوار بين شخصيتين.



ففى قصة (الهجانة) يبدأ الراوى فى ذكر المشهد الأول للقاء طه بالهجانة، وهو المشهد الذى يسخر فيه طه من كبير الهجانة، حيث يناديه بالاسم الذى شاع عنهم فى مصر، فيضطر كبير الهجانة للتصريح باسمه، "فى حارة من حارات الصيادين رأى طه الكهل كبير الهجانة عالى الرأس فوق جمله، فصاح به ضاحكًا من فوق سطح بيته:

- انت يا مرجان.

رفع كبير الهجانة رأسه، إليه، وقال:

\_اسمى بكير، مش مرجان.

فضحك طه وقال:

\_ ما تفرقش، اسمك هنا في البلد دي مرجان."(١٦)

ويستمر الحوار إلى أن يتوجه كبير الهجانة بسؤاله عن اسمه، فيجيب طه ليخبرنا باسمه ووضعه الذى نجهله، راق الموقف لكبير الهجانة فضحك، وأعاد بندقيته إلى جرابها بجانب

السرج وقال لطه:

\_ "انت، اسمك إله؟

فقال طه:

- محسوبك طه. عم من أعمام عبد المعطى، تعرف عبد المعطى يا مرجان"،



ويدفع غياب الاسم الحوار للبدء، فهو نقطة بداية الحوار للتعارف بين الشخصيتين، وقال لها متولى:

\_ "انت اسمك إيه يا أمورة؟"

ورفعت حنان عينيها إليه، وقالت في حذر، بصوت خافت:

\_حنان.

وأمسك هو بيدها في رفق، وهو ينظر إلى عينيها، وقال بدقة:

ـ سامع يا حمودة. عمرك شفت اسم حنان. عجيبة المودة.

ويفتعل الراوى \_ فى كثير من الأحيان \_ إقامة حوار بين الشخصيات ليخبرنا باسم البطل، وذلك كما فى قصة "أوراق الخريف". حيث تصرح الشخصية الثانوية باسمها كى تجبر البطل على إعلان اسمه، "وبدآ يتعارفان، قال له الشاب الثقيل الظل:

\_اسمى أحمد، وأنت؟

\_ فتحي.

تضاحك أحمد، وهو يقول:

\_ عاشت الأسماء "(١٦).

يوضح الحوار السابق رغبة الراوى في الكشف عن اسم بطله، وذلك بأن يصرح أحمد \_الشخصية الثانوية \_بذكر اسمه كي يجبر البطل/ فتحى على التصريح باسمه.

وقد يرغب الراوى الشاهد هو وعائلته في التعرف على الوافد الغريب عليهم، فيصرح باسم البطلة الذي يحتل عنوان القصة، بوصفها الشخصية



النامية التي سيتابع القارئ وضعها من هذه البداية " سألناها عن اسمها وأين كانت تعمل من قبل فعرفت منها أن اسمها زينب "س.

#### ٢ - تصنيف الأسماء:

من المتابعة النصية للعديد من أسماء الشخصيات في قصص سليمان فياض، لاحظ الباحث أن النصوص القصصية تحفل بالعديد من الأسماء المرتبطة بدلالات خاصة، وستسعى الدراسة إلى تصنيفها والوقوف أمامها لأن "علينا أن نتريث عند استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق المنظور وصياغة الرؤية فيه". " ١٠٠٠

## أولاً ـ الأسماء الدينية، وتنقسم إلى:

1- أساء تعنى "أن الشخص عبد للخالق وخادم له" وتركب من شقين أحدهما (عبد)، يضاف إلى شق آخر هو لفظ من ألفاظ الجلالة أو صفة من صفاته، ويصطلح علماء النحو على هذا التركيب بـ"العلم المركب تركيبًا إضافيًّا".

وقد شاعت هذه الأساء في قصص سليان فياض، ففي قصة (حلقة ذكر) يفتتح السارد القصة بتعريف أبطاله "في حجرة واحدة كانوا يقيمون معًا، عبد الوهاب، عبد العزيز، عبد الرازق، لم تكن مصادفة أن تبدأ أساؤهم جميعًا بكلمة عبد وتضاف إلى ما يدل على ذات الله وصفة من صفاته، فمثل هذه الأسهاء كان شائعًا في حي الحسينية بين طلاب المعهد الديني الذين قدم معظمهم من الريف". يوضح الراوى - صاحب الحصافة اللغوية - أن كل أسهاء الشخصيات منشؤها ديني، وهذا الأمر ليس من قبيل المصادفة، فهم طلاب أزهر أولاً، وقادمون من الريف الذي تنتشر فيه هذه الأسهاء ثانيًا، وقد



تواترت هذه الأسماء في العديد من القصص، مثل شخصية "عبد الصمد" في قصة (الشرنقة) وغيرها.

وترتبط هذه الأسماء كما أوضحت الدكتورة سامية الساعاتي "بقيم الناس واعتقاداتهم، لذلك نرى أن من الأسماء الكثيرة الشيوع والمفضلة جدًّا عند الريفيين الذين يتبرَّكون بها تلك الأسماء التي تعني أن الشخص عبد للخالق وخادم له مثل عبد الله وعبد المجيد وعبد الرحيم".""

٢ ـ أسماء الرسل وأشهرها محمد ، والذى ورد مسبوقًا بلقب دينى يوحى بشىء من التقدير (الحاج) وذلك فى قصة (امرأة وحيدة)، وفى تسمية الشخصية باسم النبى ، مسبوقًا بهذا اللقب دلالة عكسية على سلوك الشخصية التى لم تأخذ من اسمها أو لقبها الدلالة المعروفة بجمع كل الخصال الحميدة، فقد كان (الحاج محمد) نموذجًا سيئًا للإنسان الطاغى.

كما ورد اسم محمد مزدوجًا باسم إبراهيم مع بطل قصة (العودة إلى البيت)، وهو الاسم الذي ظل الراوى يردِّده مع كل حركة قصصية تتعلق بالبطل محمد بن إبراهيم.

وبعامة فإن للأسماء الدينية \_ بأسمائها المختلفة (أسماء الأنبياء، آل البيت، صحابة الرسول صلى الله عليه وسلم، أولياء الله الصالحين) \_ الغلبة في معجم سليمان فياض الخاص بأسماء شخصياته، وتدل كثرة استخدام هذه الأسماء على تأثر الكاتب بأسماء أهل الريف، وهي الأسماء التي يلجئون إليها كتعبير عن تدينهم الفطري، علاوة على تأثره بأسماء الطلاب الذين صحبهم في أثناء فترة الدراسة التي قضاها في رحاب المعاهد الدينية الأزهرية.

### ثانيًا - الأسهاء الريفية:

وهى أسماء "مألوفة وشائعة فى الثقافة الريفية الفرعية المصرية"" وترتبط فى كثير من الأحيان بعادات الريف المصرى فى تأكيد بعض القيم، مثل "الاعتزاز بتسمية الوليد باسم الجد أو الجدة كمظهر من مظاهر قيمة احترام الوالدين، وهى إحدى القيم البارزة المميزة لثقافة الريفيين عندنا"". يوضح هذه القيمة راوى قصة (بلهنية) الذى أظهر الحاج إبراهيم وهو يسمى ابنته على اسم أمها إعزازًا لها "وأنجبت له نفيسة همامًا ورشادًا، ثم نفيسة، أصر الحاج إبراهيم على تسميتها باسم نفيسة مثل أمها، واعتاد حين ينادى إحداهما يقول: نفيسة فتفهم أم نفيسة أنها المقصودة، وأن يقول: يا بت يا نفيسة، فتفهم البنت نفيسة أنها المقصودة وليس أمها". ""

وقد يجد الراوى - الحصيف لغويًّا - فى اسم بعض الشخصيات الريفية دلالة لغوية، فيحاول ربطها ببعض السهات الخاصة فى الشخصية، وذلك مثل ربطه بين اسم "جندية" فى قصة (عنزة خالتى جندية)، وتلك الصفة الخاصة فى العساكر النظاميين، يقول الجندى النظامى: "العسكرى جندى، ولم أسمع من قبل أن هناك امرأة جندية.

نظرت جندية إليه ثم إلى حافظ قائلة:

\_ ماذا يقول ابن الناس؟

\_ أقصد لماذا أسموك جندية". (٥٠)



ولعل ما دفع الجندي النظامي لتبني هذا الربط اللغوي/ الاجتماعي، هو ما رآه من صفات قوية وعسكرية تظهر في صلابة هذه المرأة.

وقد يربط الراوى اسم الشخصية الريفية بصنعتها التى توثر كشيرًا فى تسميته، على الرغم من أن الاسم يسبق الصفة التى تلتصق بالمشخص، إلا أن الراوى يربط بين الأمرين اعتهادًا على مقولة "أن لكل شخص من اسمه نصيبًا". يقول الراوى عن عم وهبة الطحان: "كان عم وهبة يعمل طحانًا يفرغ الحبوب فى قادوس ماكينة الطحين، ويأخذ كل يوم وهبة من القروش بلا عدد" في فالوهبة التى يأخذها عم وهبة توازى اسمه، وهو وهبة الطحان لأن صنعته فى ماكينة الطحين.

## ثالثًا - أسهاء موقفية:

وهى الأساء التى ترتبط "بمواقف معينة وظروف خاصة مر بها هؤلاء الذين يقومون بالتسمية "س، ويرى أوسبنسكى أن "استعمال الأسماء للتعبير عن المواقف هو صفة مميزة للكتابة الصحفية "س، ولذلك بنى تحليله على تغير اسم نابليون فى الصحف على أساس المواقف العسكرية التى كان يمر بها نابليون فى أثناء حروبه المتعددة، ولهذه الأسماء "شحنة قيمية "س، ولذلك فهى تنقسم إلى:

#### أ\_ التسمية بالفأل

حيث يسمى الشخص "بأول اسم يسمعه (المسمّى) بعد ولادة ابنه"،، وذلك اعتقادًا منه بأن الاسم سيجعله يعيش، لأنه وحده القادر على درء

الحسد، وقد رصد سليان فياض هذا النوع من الأسماء فى قصة (الغريب)/ البطل الذى يحمل هذا الاسم، والذى ما سمى بهذا الاسم إلا لأن أباه تذكّر ما قاله الواعظ قبل ساعة: "ابن آدم فى الدنيا غريب مسافر"، وراح يردّد فى نفسه: "غريب. نعم. غريب"، ثم قل لتوّه:

- فلنسمِّه الغريب.
  - -الغريب.
    - \_نعم.

قالت القابلة بدهشة:

- \_لم هذا الاسم؟
- هذا هو اسمه من الآن. كلنا غريب يا امرأة". ""

لقد وقع اختيار هذا الاسم في نفس الأم موقع الرضا، لأنه يحمل بجوار التسمية تعويذة السحر القادرة على دفع الأذى عن وليدها الذى مات إخوت من قبل واحدًا إثر واحد"، وكانت أمه تفكر أن كل أبنائها قد ماتوا، ولما يبلغوا عامهم الخامس، وتذكرت أنها قد ولدت الثاني ويبداها تقطفان حشائش للأرنب، وقالت فجأة:

- ـ سيعيش الغريب.
- نعم سيعيش يا امرأة. لهذا سميته بهذا الاسم.



ابتسمت أم الغريب ابتسامة لم يرها أحد، وفكرت أن اسم الغريب أفضل من اسم الشحات"(٢٠٠٠).

#### ب ـ أسماء مرتبطة بحدث

ومثاله تسمية "الغريب" ـ وهو من الأسماء الأثيرة لدى سليمان فياض ـ في قصة (جناح استقبال النساء)، فها كان لهذا الطفل أن يسمى بهذا الاسم لولا الحدث المرتبط بموقف ولادته، فالأم التى تقرر بعد ولادة سهلة ترك وليدها لإدارة المستشفى وذلك لكثرة أولادها، علاوة على هجران زوجها لها. تترك وليدها وهى تقول: "زوجى؟ هه، لقد هرب، تزوجنى وعاش عالة على، أرهقنى بالعمل فى البيوت، وبالأبناء، وحين وقفت فى وجهه محتجة، عاقبنى بالمرب، تاركًا أبناءه لى. النذل.

\_غريبة.

قالها حسن ثم أضاف بحنان، وهو يمسك ببطاقة زيارتها.

- \_ماذا ستسمينه؟
- \_ لا أعرف. سموه أنتم.

#### فقالت الحكيمة:

\_طيب. سأسميه أنا، فلنسمه: غريب، ما رأيك في هذا الاسم يا دكتور؟ ضحكت الممرضات بجوار الباب من الاسم: غريب، وكان حسن يقول:



- اسم مناسب لحالته. لكن ما اسم أبيه "سالقد سمى الطفل باعتبار آخو لفظ قيل قبل التسمية "غريب"، ولكن هذا لا ينفى أن اسمه كما علل الطبيب مناسب لحالته المرتبطة بحدث خاص جدًّا.

#### ٣ ـ أسماء تنطوى على حكم قيمي

وذلك انطلاقًا من عاهة تلازم الشخصية، مثل تسمية "على الأعرج" في قصة (الأعرج) "زمان يا فوكس. كنت عم على. أتفهم معنى عم على؟ لكن الآن يا فوكس أصبحت الأعرج. الأعرج يا فوكس "نه إن تغيير الاسم يعكس حالة من التغير القيمى الذي أصاب مجتمع القرية فأصبح ينظر بدونية إلى الأعرج، الذي لازمته الصفة المرضية منذ زمن طويل، في البداية كان أعرج ولكن "معظم أولاد البلدة كانوا يجبونه وكانوا يتصايحون فرحًا عندما يرونه: عم على: جئت يا عم على؟ قل لنا حكاية يا عم على". ""

مع تغير قيم القرية تغير اسم "عم على" الذي كان يسبق بلقب فيه تبجيل ولذلك كرره السارد أكثر من مرة وإلى تلقيبه بصفة مرضية لا دخل له فيها، ولذلك ترى الدكتورة سامية الساعاتي أن للأساء ارتباطًا بالطبقة الاجتاعية من خلال ما يمكن أن نطلق عليه القيم الطبقية "أى القيم التي تميز الطبقات المختلفة في المجتمع "ن"، وقد يكون حكم القيمة ملتصقًا بالاسم الدال على صفة ملازمة للإنسان، يراها الآخرون من حوله من دون أن يشعر هو بها، وذلك كما في تسمية "عباس" في قصة (كل الملوك يموتون)، فالراوى الذي يمهد لدخول غباس إلى مسرح الأحداث، يرصد بعض ملامحه، مضفيًا عليها الصفات المصاحبة له "لم يضحك الرجل حين قال ذلك، كان عابسًا، بدا عليها الصفات المصاحبة له "لم يضحك الرجل حين قال ذلك، كان عابسًا، بدا



عليه أنه موتور من هزائم عديدة سابقة، فهو لا يذكر أن هذه السحنة العابسة جلست أمامه" من يركز الراوى على وسم سحنة عباس العابسة وتوتَّره الدائم، ثم يعود بعد ست عشرة صفحة من هذا اللقاء ليخبرنا عبر مناجاة البرى لنفسه عن هذا الشخص للمرة الثانية "أنت لا تعلم أيها الرجل العابس، الذي لم يبح باسمه، ما حدث لى "م"، وهكذا يستمر غموض الاسم ملاصقًا للشخصية إلى أن يفتعل الراوى بعد تسع عشرة صفحة. حوار آخر يكشف من خلاله عن اسم هذا الرجل.

"\_نتعرف.

\_ لا حتى أهز مك.

قال البرى مستدرجًا:

\_إذن، سأسميك البرى رقم ٢. البرى الثاني.

- لا. لي اسمى الخاص.

كاد البرى أن يقول له، إنه يسميه باسمه هو، لأنه يقلِّره كلاعب، ولم يجد أمهر منه مع الرقعة في المدينة، بعده طبعًا، لكن الرجل العابس، قال:

\_عباس.

وضحك البرى وصلاح وهلال معًا، واغتاظ الرجل العابس، وقال:

ـ لم تضحكون؟ ليس في اسمى ما يضحك، لديكم عباس العقاد مثلاً. قال البرى:



- لا تغضب، سأصارحك فلا تغضب أيضًا لصراحتى، فقد كنًا نسميك الرجل العابس وعابس صيغة المبالغة منها عباس لو تعلم "نتق. لقد عمد الراوى من خلال عدم ذكر اسم الشخصية في البداية، مع وصفها بصفة ملاصقة لها (العبوس) إلى تقديم "تأويل إضافي لوجودها، ويتخذ التأويل شكل الحكايات في معظم الأحيان أو يكون تطويرًا لملفوظات حكائية لصيقة بدلالة ذلك الاسم"نن.



## غياب الاسمى

في الوقت الذي تقوم فيه الشخصيات أو الراوى بالتصريح باسم البطل أو غيره من الشخصيات، بل ويتخذ هذا التصريح \_ إضافة إلى دلالـة الاسـم مادة حكائية داخل الإطار السردى. إلا أن ظاهرة غياب/ تغييب الاسم تظل على النقيض ظاهرة مميزة لكثير من القصص، وقد ربط جان إيف تادييه بين غياب اسم البطل وبين نوع معين من الروايات، حيث "عرفت رواية المغامرات والميلودراما وعلى امتداد الزمن البطل الذي ينتقل باسم مزيف أو البطل الذي لا اسم له" وقد عد غياب الاسم أو إبداله برقم أو بحرف \_ كها فعل "كافكا" في روايتيه (المحاكمة \_ القصر) \_ ثورة كبيرة في رسم الشخصية المميزة لما أطلق عليه فيها بعد "الرواية الجديدة"، وفي القصة القصيرة يـرى الدكتور/ عبد الرحيم الكردي "أن كاتب القصة القصيرة لا يهتم كثيرًا بتسمية الشخصيات" ""."

وأعتقد أن غياب الاسم فى القصة القصيرة يرتبط ارتباطًا وثيقًا بنوع الفن نفسه، وذلك لأن كاتب القصة القصيرة لا يريد لشخصياته الخلود الدائم مثل الشخصيات الروائية التى ما زالت الجاهير تذكر على مر الأجيال أبطالها العظام أمثال (فاوست، دون كيشوت، دون جوان، هاملت، إيها، يوليسس)، ولذلك فإنك لو سألت أحدًا عن شخصيات كاتب كبير مثل نجيب محفوظ لأجابك بأنه يعرف (السيد أحمد عبد الجواد، زهرة، محجوب عبد الدايم، هيدة. إلخ)، في حين أنه لا يتذكر شخصيات قصصه القصيرة.



إن شخصيات القصة القصيرة لا تحمل إلا شحنة شديدة الحمولة، ترغب من خلالها في إثارة عقل المتلقى لفترة وجيزة تناسب في مدتها وقت القراءة الذي لا يزيد عن عدة ساعات على أقصى تقدير ممكن، ولذلك فإذا كان الحال هو عرض موقف في حياة شخصية أو بث شكوى أو توصيل مضمون اجتماعي، أو غير ذلك مما تودُّ القصة القصيرة طرحه، فإن تحديد اسم الشخصية ليس بالأمر الضروري، وبخاصة أن كاتب القصة القصيرة لا يتناول في معظم الأحيان سوى عدد قليل من الشخصيات وفي عدد قليل من الصفحات، ولذلك يعمد القاص إلى عدم تشتيت عقل قارئه كما في الرواية التي يفرض فيها اسم البطل نفسه حتى يمكن للقارئ ملاحقته ومتابعته في الكم الهائل من الأوراق المكتوبة.

وفى قصص سليان فياض تقف الظاهرة بوضوح \_ لا يمكن معه الإحصاء \_ ولذلك أكتفى فى العرض الآتى بعرض النهاذج اللافتة، والتى يمكن تصنيفها إلى:

1- قصص لا ترد فيها الأسهاء مطلقًا، حيث يعمد الراوى الغائب إلى عدم ذكر أى أسهاء أو ألقاب لكل شخصيات وأبطال قصصه ويظهر ذلك في قصص (العودة، المسلسل، ذات العيون العسلية).

٢- قصص لا ترد فيها الأسماء مطلقًا، مع ذكر بعض الألقاب
 للشخصيات:

فهذه القصص تخلو من ذكر أسماء للشخصيات في مقابل نعت بعضها بألقاب تتحرك بها كبديل عن غياب الاسم، ويمكن تصنيف هذه الألقاب إلى:



أ القاب مهنية: مثل (الأستاذ الجامعي، المعيد، البقال، صبى البقال، في قصة (زهرة البنفسج). الولد المكوجي، صاحب المحل، خايب المدارس في قصة (عود كبريت).

ب \_ ألقاب وصفية: وهى الألقاب التى تركز على صفة أصيلة فى الشخصية، وذلك كما فى وصف بطلة قصتى (الذئبة، جاكيت من الفرو الرخيص) بكونها ذئبة.

٣ \_ قصص يذكر فيها اسم البطل فقط فى مقابل الغياب التام لأسماء الشخصيات الأخرى:

وذلك كما في قصة (زينسب) التى ذكر فيها اسمها دون باقى الشخصيات، وكما في قصة (أطلال على رصيف مقهى) التى ذكر فيها اسم (وجيهة) دون ذكر أية أسماء لباقى الشخصيات، وكما في قصة (اللوحة) التى ذكر فيها اسم بطلها (محمود المنيسي) فقط، وكما في قصة الضباب التى ذكر فيها اسم (وديع)/ البطل فقط، وكما في قصة (الشيطان) التى ذكر فيها اسم البطل (حسن) فقط، وكما في قصة (أحزان حزيران) التى ذكر فيها اسم البطل (عربي) فقط،

٤- قصص يختفى فيها اسم البطل مع ذكر أسماء أو ألقاب لشخصيات أخرى:

وذلك كما فى قصص (التهمة، ليلة أرق فى حياته، الطائف مدينة جميلة، الخنين والجبيل، وفاة عاميل مطبعة، الغضب، الجفاف، الغضب، الله البشرية).



# ثانيًا: الملابس

يتحدَّد واقع الشخصية المادى في أكثر الأحيان من خلال تقريب صورتها اللسانية، كما في النقد الحديث الذي ينظر إليها باعتبارها شخصية من ورق، إلى واقع الشخص الذي يسير بيننا في الشوارع، وذلك الذي يكتسى لحمًا ويحيا معنا في حياتنا الواقعية.

والكاتب دائمًا ما يحاول من خلال إكساب الشخصية لبعدها المادى تقريب صورتها إلى واقعنا المعيش، وغالبًا ما يعمد الكاتب من أجل محاكاة الشخص الواقعى في رسم شخصياته الورقية أن يجعلها تكتسى بملابس ويصف ملامحها الجسدية التي دائمًا ما تكون ذات دلالة في بناء الشخصية وفي تفسير وضعيتها الاجتماعية والطبقية والسياسية والاقتصادية.

ولملابس الشخصية دور فعال في إكساب الشخصية بعدها المادى، ولذلك يرى بعض النقاد أن لملابس الشخصية دورًا مهمًّا في فهم أبعادها الأخرى "فالملابس من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التأتُّق والمساهمة في مجرى الموضة "تن، وبعامة فإن وصف الملابس يعد عنصرًا رئيسًا في تحديد ملامح الشخصية، لأنه وإن كان عنصرًا شكليًّا إلا أنه يأخذ أبعادًا دلالية لها حضورها في الكشف عن أبعاد عديدة للشخصية.

وقد فرضت العديد من النصوص نفسها لإثارة هذه الظاهرة، وذلك لأن شخصيات سليان فياض تكتسى ملابسها في مقاطع وصفية تطول أو تقصر ليود الراوى من خلالها في تنبيه عقل القارئ لدلالات خاصة.



تهتم المرأة بالملابس ونوعها ولونها وطريقة ارتدائها عن الرجل بشكل كبير، وذلك لأنها ترى في الملابس عنصرًا فاعلاً في إظهار أنو ثتها والتعبير عن مفاتنها، وقد رصد الراوى الشاهد في قصة (جاكيت من الفرو الرخيص) ملابس المرأة/ الذئبة التي ذهب لزيارتها ففوجئ بها "ممددة على السرير بطولها في قميص بمبي اللون من الستان الحريرى الناعم، لا شيء تحته على الإطلاق" يرى الراوى المرأة في وضع التذؤب، مرتدية ملابس تستحوذ على النظر، يرصدها من خلال اللون (بني) ونوع القياش (ستان حريرى) والملمس (ناعم) والرؤية التي لا ترى تحت القميص أي شيء. يفاجأ الراوى بهذه الملابس المغرية، فيفهم أن لهذه المرأة غرضًا في اشتهائه واختباره لحساب زوجته.

وفى قصة (الذئبة) يتابع الراوى نفسه رصد ملابس المرأة نفسها، وهي الملابس التي لم تتغير بحال عن القصة السابقة، يراها وهو يؤكّد على نوع الملابس السابق ذكرها، في إشارة لكونها لافتة "في قميص نوم من الحرير البمبي"". لا يختلف الأمر في القصتين سوى في كون الراوى منفردًا معها في المرة الأولى، ومجتمعًا معها وهي في حضور العديد من الرجال والنساء في المرة الثانية، ولذلك تؤكد المرأة/ الذئبة في المرة الثانية على الاعتذار لضيوفها عن ارتدائها لهذه الملابس غير الملائمة لحضور هذا الجمع، "أعذروني لم أجد وقتًا لتغير ثيابي """

وتدل ألوان الملابس على الوضع الطبقى لمرتديها، وذلك كما في وصف الماري للابس المرأة الفقيرة التي تركت وليدها ـ الغريب ـ في جناح استقبال



وتعد الأحذية من الملابس الدالة على وضع الشخصية الطبقى، يذكره الراوى وهو يتذكر حبه الأول/ وجيهة وقد حضرت إليه "وفي قدميها شبشب رخيص" يدل على ظروفها المادية السيئة في هذا الوقت من العمر، ويلعب الحذاء وظيفة المساعد في تثبيت صورة الشخصية في ذهن الراوى، وبخاصة إذا كانت الصورة المحفورة للشخصية ممتدَّة في الزمن الماضي، فالراوى في قصة (عندما يلد الرجال) لا يحدِّد صورة سكينة إلا من خلال "فستانها الأسود. كان



فستانًا بالغ البساطة، وكانت تلبس شبشبًا أسود فى قلبه شريط أحر، أعرفه جيدًا على بعد ميل "نن، يرى الراوى الشبشب الأسود ذا الشريط الأحر الذى يتوسَّطه على بعد ميل فيعرف صاحبته/ سكينة، يعرفها به أو يعرفه بها كعلامة مكمِّلة لفستانها الأسود المميز.

وقد تحلم الشخصية بأحلام وردية أو كابوسية، فتلبس في الحالتين حلمها بالملابس الملائمة لنوع الحلم المرئي، وذلك كما في حلم حنان التي "تتصوَّر فارس أحلامها في صورة بعيدة عن أبيها فتكسوه بدلة مكوية وقميصًا حريريًّا أبيض، ولكنها كانت تجد خيالها ينكمش أبدًا فتتحوَّل البدلة إلى عفريتة "س، إن الفرق بين (القميص الحريري الأبيض) و(العفريتة) هو فرق بين واقع جميل تتمنى حنان معايشته وواقع كابوسي يجثم على أنفاسها وقت الحلم.

وللملابس أهمية تصل في درجتها لأن يستغنى الراوى عن ذكر اسم الشخصية مكتفيًا بوصفها بالملابس المميزة لها. لتتحوَّل الملابس بذلك إلى أداة تعريف أو علم يكفى ذكره عن ذكر الاسم نفسه. يحدث ذلك في قصة (العربة الرمادية اللون)، وذلك عندما يستعيض الراوى عن ذكر اسم الرجل الذي يتربَّص بالبطل بوصفه بملابسه فقط "على مبعدة قريبة، رآهما فجأة متربصين به، يرتديان جلبابين أبيضين. يكشف اللون عن وجودهما في ضوء الليل المعتم "منه. يكتفى الراوى بذكر ملابس الرجلين، ثم يستمر على طول القصة بوصف و تتبع ونقل حوار أحدهما واصفًا إياه بـ"الرجل ذو الجلباب الأبيض"، فالجلباب ولونه هما فقط أداة التعريف مذه الشخصية.



ولكى يثبّ الراوى صورة الشخصية فى ذهن القارئ فإنه قد يعمد إلى تحديد صورة ملابسية \_ إن صح التعبير \_ لشخصيته وتساعد هذه الصورة فى الحفاظ على تجسيم الشخصية التى تتحدد صورتها فى الغالب بعمل ربط سببى بين ملبس معين وإحدى الشخصيات، وذلك كما فى صورة الحاج إبراهيم بلهنية الذى لا تفارق العهامة رأسه "والعهامة ما تزال مكبوسة على رأسه" وقد عبر الراوى بلفظ (مكبوسة) كدليل على ارتباطها اللصيق برأس الحاج إبراهيم حتى صارت وكأنها أحد الأعضاء الجسدية المرتبطة برأسه.

وقد تدعم الصورة المبالغ فيها لملابس الشخصية في تصوير حالة النظرة العامة لهذه الشخصية، وذلك كها في قصة (العيون) التي رصد فيها الراوى شخصية عم سالم، باعتباره منبوذًا في مجتمع القرية لصفرة عينيه الحاسدة، ولأن النظرة العامة لأهل القرية تنتبذ العم سالم لذلك فهي أيضًا تنتبذ ملابسه التي يعدونها من مكوناته ذات الطبيعة القذرة "كل يوم، كانت بهية، تأخذ ملابسه، وتذهب إلى "الجربوع" قناة الماء الصغيرة، لتغسلها، بالطين والماء، ثم بالصابون والماء. رائحة ملابسه شديدة النتن، كالجيفة، تحاول أن تغلق أنفها بإيقاف والماء. رائحة ملابسه شديدة النتن، كالجيفة، تحاول أن تغلق أنفها بإيقاف في القيء. احتملت نهارًا بعد نهار، ثم غلبت على أمرها، فأخذت تتقيأ في كل مرة، حتى تشعر بأن أمعاءها ستخرج من أعلى عنقها، وكان الناس يبتعدون عنها، حين يرونها تحمل صرة ثيابه، في طريقها إلى "الجربوع" معذورون. الرائحة فظيعة. آخر الأمر، صاح فيها صاحب الأرض: ابتعدى من هنا. سأقطم رقبتك، لو رأيتك هنا مرة ثانية. أف. أعوذ بالله، جيفة. الرائحة تظل بعد ذهابك، حتى في الليل.



ذهبت بملابسه إلى المصرف الكبير، كان ماؤه أفضل من الجربوع أكثر ملوحة لكن مياهه على كثرتها راكدة عطنة، ذهبت آخر الأمر إلى الترعة كل يوم كانت تسير كيلومترين، كى تصل إليها كانت المياه جارية، والطين أكثر خصوبة ولم تعد للثياب في طريق عودتها، سوى رائحة بسيطة، ما تلبث أن تـزول حـين تجففها الشمس فوق السطح فيختفى الجيران من فوق دورهم القريبة"...

كما تدل الملابس على التغيير الاقتصادى الذى أصاب حال الشخصية، وذلك مثل التغيير الذى أصاب زينب فحوَّ لها من خادمة تعمل فى شقق القاهرة هربًا من أعال البناء فى الزقازيق إلى سيدة أعال واسعة الشراء، ولأن التغيير الذى أصاب زينب كان مفاجئًا وسريعًا لذلك وضح هذا التغيير على ملابسها الجديدة، والتى وصفها الراوى باقتضاب يوازى فى سرعته التغيير الذى حدث فى حياتها ككل. يتعجب الراوى مما شاهده فيرصده قائلاً: "كانت أمامى سيدة فاخرة الملبس والماكياج"....

كها تدل الملابس على التغيير الديني/ السلوكي الذي حلَّ بالشخصية. يرصده الأستاذ الجامعي وهو ينظر لابنته بعد التغيير "رأيتها على سجادة تصلى وقد وضعت على رأسها طرحة بيضاء وارتدت قميصًا أبيض طويل الكمين"، فيقارنه بملابسها قبل حالة التغيير التي أصابتها فجأة "ولم تكن قبلاً ترتدي سوى قميص يترك ذراعيها عاريتين"،

ولا يتوقف نظر الأستاذ الجامعي عند مقارنة تغيير سلوك ابنته بملاحظة ملابسها في الحالتين فقط، بل يتعدى ذلك ليرصد حالة التغيير العام الذي أصاب المجتمع مع قيام حركة المد الديني في الثمانينيات، وذلك من خلال



الملابس التى انتشر بيعها فى سرادقات تعكس مدى تأثير هذا المد "كانت ثمة ثياب حريرية سميكة رمادية وبيضاء وصفراء بلون الكريم وزيتية اللون أعادت إلى رأسى موضة الشوال التى انتشرت فى الأربعينيات وكانت ثمة طرح بيضاء، وعقالات لحفظ الطرح على الرؤوس، سوداء وبيضاء وبألوان أخرى، وبعضها متعدد الألوان، وكانت ثمة نقابات مثقوبة العينين وأخرى مواربة الثقوب ومنشاة. لم يكن ثمة هوية لموديلات الحجاب، وتذكرت ثياب النساء فى العصرين التركى والمملوكى "٥٠٠٠

وقد تكون الملابس كاشفة عن بعض سلوكيات الشعوب المختلفة العادات، فالملابس القصيرة العارية من عادات الشعوب الأوروبية ولذلك فهى تثير حفيظة بكر/ البطل، الرجل الشرقى الذي يرى في هذا السلوك شيئًا عا يخالف عاداته وثقافته "كانت تثيرنى دائبًا جرأة الإنجليزى البالغة على أن يقف مطلاً من نافذة قطار، عارى الصدر، ليس على جسده كله سوى سروال قصير أصفر اللون "أمن. لقد عمد الراوى إلى اختيار (السراويل) كملابس ساترة للعورة فقط. يلبسها الإنجليزى بلا مبالاة وهو يقف في قطار الجنود. يلبسها بلونها الأصفر المثير للغيرة، ليحدث بالأمرين \_الملبس واللون \_وقعًا خاصًا في نفس بكر الذي يغار على محبوبته من هؤلاء الجنود الذين تتعامل معهم بالبيع والشراء.

وتطبع المهنة آثارها على ملابس الشخص، ولذلك فنحن نتعرَّف على أصحاب بعض المهن من ملابسهم الدالة عليهم. يظهر ذلك من مشاهدة معاطف الأطباء وبدل العمال وجلاليب الفلاحين وأردية رجال الشرطة التي



يتعرَّف عليها بطل (العربة الرمادية اللون) من مجرد رؤيتهم "من أرديتهم الجوخية والأطواق الحمراء حول عضدهم، وباريهاتهم مشدودة على رؤوسهم، بإحكام الأطواق الحديدية. حدث نفسه: أولئك هم حرس الليل. الكل ينظر إليهم بريبة" (١٠٠٠).

وتعد الملابس إحدى العلامات الدالة على فقر الشخيصة أو ثرائها. يكفي الإشارة إليها من أي جانب ليتمكَّن القارئ من تحديد طبقتها من دون الاعتباد على تعليقات الراوي وشروحه التي قد تثقل السرد بتدخُّله المستمر ولذلك "فدائهًا ما تكون الملابس مؤشرًا مفيدًا لبيان الشخصية وطبقتها وطريقة حياتها"(١١٧) ففي قصة (وبعدنا الطوفان) تحدد الملابس الوضع المادي لشخصيتين متصارعتين، في الأولى تشير الملابس لفقر البطل/ على غنيم من خلال وصف ملابسه "كان على يلبس ثوبه القصر، نصف النظيف" (١١٨). كم تشر الملابس أيضًا \_ باعتبار نفس السياق \_ إلى فقر الشيخ بهلول "كان يلبس عدة ثياب ممزقة، وكان عددها يداري ما بها من خروق "١٥٠١. قصر الملابس واتساخها وتمزقها علامات دالة على فقر الشخصية. مع الاعتداد بكون ملابس الشيخ بهلول دالة على جنونه/ عتهه، وفي المقابل يركز الراوى على الملابس الإفرنجية لمدوح/ الغريم الطامع في زوجة على "كان ممدوح واقفًا في مدخل الباب، كان يلبس بنطلونًا وقميصًا المنسل لقد وضع الراوى (البنطلون والقميص) كعلامة فارقة عن (الثوب القصر، نصف النظيف)، كإشارة دالة على غني ممدوح الذي لم يأتِ ذكره دون التركيز على بنطاله وقميصه المتميزين عن ملابس باقى الشخصيات. ويتعرَّف القراء في يسر وسهولة على طلاب المعهد الديني بأعارهم المتقاربة وحياتهم المتشابهة كطلاب من خلال رؤية "أزياؤهم بالغة التناقض والغرابة. كانت ثمة ثياب بلدية وأخرى إفرنجية وكانت ثمة أحذية وقباقيب وبلغ مغربية ومشايات من الجلد، وكان بعضهم يلبس العائم وبعضهم يلبس الطواقي وآخرون لا يضعون على رؤوسهم شيئًا"

وفى قصة (حلقة ذكر) تشير ملابس عبد الرحمن لوضعه الطبقى المتميز "وذهب عبد الرحمن فى بدلة كاملة، بنطلون وقميص حريرى أبيض، وبيده زجاجة كولونيا" (١٠٠٠). إن عبد الرحمن واحد من المتميزين بين أقرانه من طلاب المعهد، يشرب السجائر، ويشترى دواوين الشعر لأنه "ابن عمدة وكان من أكثر الطلاب يسارًا فى المعهد "(٢٠٠٠). وعلى العكس منه عبد الوهاب الذى يدل اقتراضه للملابس على فقره

"\_أين شالك المغسول؟

قال عبد الوهاب:

- لا. أريد الليلة شالك الحريري الأبيض "٥٠٠٠

ولأن الهوة واسعة بين عبد الرحمن وعبد الوهاب الذي لم يكن أبوه "سوى خفير لمخازن الباشا" في الذلك اتسقت ملابس كليها مع وضعه المادى وطبقته الاجتماعية. مع ملاحظة أن الراوى في كل قصص سليمان فياض يعمد إلى وصف المتميزين ماديًّا واجتماعيًّا بارتداء الملابس الحريرية الملمس الدالة على الترف إضافة إلى كونها بيضاء اللون كدليل على نظافتها وتميزها عن الملابس الخشنة السوداء التي تميز ملابس الفقراء بعامة.



وللملابس ارتباط وثيق بالطقس الذى "لم يحظ إلا باهتهام ضئيل فى النثر القصصى حتى أواخر القرن الثامن عشر، بدا كها لو أن جميع الروائيين أصبحوا يتحدثون عنه" ودائمًا ما يربط الراوى بين نوع الطقس المستخدم كمرآة تنعكس عليها العواطف البشرية "ليثير الوضع الذى سهاه جون رسكن "الوهم المشعرى" وبين نوع الملابس المساعدة على استكشاف حالة الطقس.

فى الشتاء يرصد الراوى ملابس البطل المتسقة مع برودته "ليل الجبل الشتوى يرتفع عن سطح البحر سبعة آلاف قدم. شعيرات الأعصاب الدقيقة تسجل درجة حرارة ثلجية. أخذت أثقل نفسى بالثياب فى التاسعة مساءً. أدخلت قدمى فى جوربين صوفيين وارتديت فوق البيجامة بنطلونًا صوفيًّا سميكًا، ودثرت صدرى فوق جاكيت البيجامة. ببلوفرين من الصوف. أحدهما يدير ظهره للآخر، وأغرقت رأسى أخيرًا فى أسطوانة من الصوف لها زر قصير، وبها فتحة للوجه تبرز منها عيناى وأنفى وفمى. تضايق حافتها ذقنى العريض البارز، سوف أعتاد ذلك وأنساه "مى»

فى المقطع السابق يمزج الراوى/ البطل بين الزمان (الليل) والمكان (الجبل) والطقس (الشتاء) والملابس، ولقد حظيت الملابس عن باقى العناصر الممتزجة بها بالوصف التفصيلي الذي ربطه البطل بحالته النفسية التي اعتبر الملابس فيها سجنًا محددًا لجسده الذي لا تبرز منه سوى عينيه وأنفه، ولأن هذه الحالة \_ (ليلها، جبلها، برودتها) \_ جديدة على البطل الذي حلَّ في هذا المكان لذلك فهو يعزى نفسه بأن كل ذلك سوف يعتاده وينساه مع مرور الزمن.



ولبعض الملابس مهابة خاصة، ولذلك فأهل هذه الملابس دائمًا ما يحرصون عليها، يعتنون بها ويعتنون بلبسها، ولننظر إلى الشيخ سعيد بطل قصة "الشرنقة" الذى يعتنى بلباسه الدينى الوقور، يرتديه وهو منشرح الصدر كواحد من العلماء "وسحب كاكولته من المشجب الخشبى على الجدار، وارتداها، وأدخل أزرارها فى العرى، ورفع عهامته، المعممة بأناقة، من فوق حامل المشجب القائم، فى ركن العنبر، كان مشجبًا من الخيزران تعلوه عهائم الرفاق، ووضع العهامة على رأسه، وسوَّى وضعها بكفيه فى ميل قليل إلى يسار جبينه، ووقف أمام المرآة بالجدار، وراح يسوى شراريب العهامة بأصابع بلَّلها بريقه، وسحب جوربًا من فوق سريره، وحذاءً لميعًا من تحته """.

ملابس الشيخ سعيد تقابل نوعًا آخر من الملابس، المضادة لها في المهابة والوقار، بين الشيخ سعيد وليلي مسافة تجعلها متقابلين في كل شيء، حتى في الملابس التي تتخذها العاهرة ليلي وسيلة لجذب زبائنها "ورفعت ثوبها الأسود قليلاً، فبان ثوبها الحريري القصير الأحمر، وساقاها البديعيتان الرخاميتان" للقد أكد الراوي على الفرق الواضح بين ملابس الشيخ سعيد وملابس العاهرة ليلى، وإمعانًا في المفارقة جعل ليلي ترتدي ملابس الشيخ سعيد لكي تتمكن من دخول المعهد الديني كواحدة من الطلاب. دخلت ليلي المعهد وارتدت ملابس الشيوخ لتخرق بذلك (تابو الملابس) - إن صح التعبير - ولذلك حق عليها الطرد من المعهد بعدما سلم "عامته وكاكولته لعم مرسي {وسار} في جلبابه عارى الرأس "١٠٠٠».



ولكل مجتمع قيمه الخاصة بالملابس، بل وبنوع وطريقة ارتداء هذه الملابس، ولذلك نجد للشعوب الآسيوية ملابسها المتميزة وللشعوب الأفريقية ملابسها الخاصة بها، وتختلف ملابس أولئك عن ملابس هؤلاء، وفي مجتمعنا المصرى تختلف ملابس أهل القرى عن ملابس أهل المدينة ولذلك فمن يشذ عن قيم هذا المجتمع يشذ أيضًا عن ملابسه والعكس، فمن يقترب من قيم مجتمعه يقترب بالضرورة من ملابسه.

ولننظر إلى ملابس حسن ابن المدينة/ بطل قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) الذى أراد الاقتراب من أهل قريته فارتدى ملابسهم لكى يتمكن من التكلم بلسانهم "أتاه محمد بن مصطفى، ابن شقيق هو لجده، مع صدار من القطن المقلّم بأقلام زرقاء وبيضاء، ومقطّر بقطان أسود من الحرير، في هيئة عراو عديدة متتابعة. أتاه مع الجلباب بطاقية بيضاء وبلغة مغربية صفراء، محدودبة من الأمام كبلغة جحا. ينبغى أن يعيش مع الناس، بملابس الناس، ومنامة الناس، على الأقل هذه الأيام القليلة، التي يسعى فيها لهدف خاص. لا ينبغى أن ينفر منه أحد لمظهره المتمدين "(۱۸۰۰)

يسعى حسن \_ كما يوضح المقطع السابق \_ لهدف خاص ولذلك فعليه أن يتخلى عن مظهره المتميز، بمشاركة أهل القرية في عاداتهم وملابسهم وطعامهم ومنامهم، وقد أدرك الشيخ حسنين أن حسن يتصنَّع هذه المظاهر لذلك لم يتوان عن مجابهته بهذه الحقيقة وهو يشير إلى ملابسه الريفية "لكن. لمن لبست هذه الملابس؟ بدلتك أفضل" منه.



من العرض السابق يمكن القول إن موضوع الملابس في القصة والرواية لم يحظ بالدراسة الكافية، وأعتقد أن النظر إلى الملابس بوصفها عنصرًا تزيينيًّا فقط هو الذي دفع لعدم الالتفات إليها، على الرغم من أنها من أخصب الموضوعات التي يمكن النظر إليها في كافة السياقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية، وذلك لكونها أحد الموضوعات ذات العلاقة بكافة المكونات السردية، فهي ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالشخصية وبالمكان وبالزمان. كما أن لها علاقة وطيدة بعمر الشخصية ومهنتها وجنسها وجنسها.



# ثالثًا ـ الملامح الجسدية (\*)

لا شيء \_ في الغالب \_ قادر على كسر ورقية الشخصية وتقريبها من الواقع الإنساني سوى تحديد الملامح الجسمية، وذلك لأن الوصف الجسمي يُوهم وبشكل كبير بالواقع، ويساعد وبشكل أكبر على تمثل فكرة المحاكاة بين الشخص ذي اللحم والدم وبين الشخصية ذات الوجود الوهمي. المغايرة في وجودها لعالمنا والمأخوذة منه والموجهة إليه في نفس الوقت. الملامح الجسمية هي البعد الأول الذي يخطر على "ذهن القارئ حين يعمد إلى التعرف على مكونات الشخصية الروائية بوصفها صورة متخيلة، إنها البعد الذي يشكل وعاء الشخصية وحيزها، ويمنحها تفردها الأولى الظاهر "نش.

ولأهمية هذه الملامح الجسمية في تثبيت صورة الشخصية فإن القاص "يرى في حضور الجسد الفيزيقي من حيث هو كتلة تشغل حيزا من الفراغ شاهدًا مهيًّا على حضور الشخصية، تمامًا كحضورها الواقعي الذي لا يمكن إنكارها فيه، إنه يعطى الشخصية حيزًا أوليًّا في الفضاء الحكائي "(١٠٠٠).

وقد اهتم الفكر المعاصر بدراسة الجسد من منظور أنثربيولوجى واجتهاعى، وذلك لأن الجسد هو "الذى يحدِّد هوية الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجودًا، والجسد هو المكان الذى يربطنا بالمكان الأكبر وهو الكون، ووجود الإنسان هو في الأساس وجود جسدى "دد،.

وعلى الرغم من هذه الأهمية للجسد فإن كثيرًا من الأفكار المغلوطة تنسج حوله، فهو إثم ينبغي التخلُّص منه وهو أقل درجة من الروح رغم أنه



أمانة ينبغى الحفاظ عليها، وقد ميَّز العلماء بين جانبين للجسم البشرى: "أولهما جانب مادى وبيولوجى قابل للوصف وهو ما يسمى بالجسم الموضوعى وثانيهما جانب معنوى لا ينفصل عن الجانب المادى وهو الجسم الخاص، بمعنى أنه جسم ذاتى يشعر به صاحبه شعورًا باطنيًّا مباشرًا، فجسم الإنسان ليس مجرد جسم مادى أو بيولوجى، بل هو جزء من شخصيته "(۱۸۷۰).

ولا يتوقّف أثر الجسد البشرى في الأدب عند فتنته الجمالية أو باعتباره موضوعًا مثيرًا لأفكار الشعراء والأدباء، بل يتعدّى ذلك ليخلق لنفسه لغة خاصة به، بل إن البعض يرى أن لغة الحركة الجسدية أسبق في الظهور من لغة الكلام، وتعد لغة الجسد من "مظاهر الاتصال غير اللفظى المتعددة إذن بالسلوك الحركى، الذي يعد - فيها نرى - أهم تلك المظاهر في المواقف الاتصالية المختلفة على الإطلاق وأشدها التصاقًا وتكاملاً - من الناحيتين البنائية والوظيفية - بالاتصال اللفظى ذاته، ويلاحظ أن مصطلح السلوك الحركى الدال على هذا النوع من الاتصال غير اللفظى المرتبط بالحركات الخركي الدال على هذا النوع من الاتصال غير اللفظى المرتبط بالحركات والإيجاءات والتعبيرات العضوية الجسمية المختلفة، قد صار في - العقدين الآخرين بوجه خاص - المصطلح الأشيع والأوفق علميًّا عند محلًى الخطاب والسيميائيين واللغويين بعامة "١٨٨٠"

من الناحية التقنية يتولى راوى سليان فياض \_ فى الغالب \_ القيام بمهمة وصف الملامح الجسمية لشخصياته، أو يترك هذه المهمة \_ فى حالات محدودة \_ لغيره من الشخصيات التي تتكفَّل بنقل هذه الأوصاف لغيرها من الشخصيات، ومن النادر أن تتولَّى الشخصية نفسها القيام بهذه المهمة.



وفي العرض الآتي يرى الباحث الاكتفاء بإثارة سؤالين تتولَّى النصوص الإجابة عليها وذلك لقناعة الباحث بأن هذا الموضوع يحتاج لإفراد دراسة خاصة به، لأنه من التشابك والتعقيد بها لا يمكن معه الإلمام بكل التفاصيل، خاصة وقد اختلفت تقنيات وأساليب هذا الموضوع منذ بداية الرواية التقليدية التي احتفت كثيرًا بالوصف الممتد لعدة صفحات وحتى ظهور تيار الرواية الجديدة الذي اكتفى متأثرًا بالتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتهاعية بالوصف المقتضب، العاكس لحركة الإنسان المتشيئ في عالم الحدود والمخترعات. أضف إلى ذلك أن لهذا الموضوع ارتباطا وثيقا بالعديد من الفنون الأخرى (النحت، الرسم، التصوير، الخ)، وهي الفنون التي ترتكز في معظم تكويناتها الفنية على الاعتناء برسم وتجسيم وتحديد الملامح الجسمية للإنسان.

## أولاً: ما الموصوفي؟

## ١ ـ الوجه المعبّر

يحكس مدى توافق أو عدم توافق الشخصية مع نفسها، يصوره الراوى فى يعكس مدى توافق أو عدم توافق الشخصية مع نفسها، يصوره الراوى فى الغالب بأوصاف تتسق وطبيعة الشخصية، ففى قصة "ضريح ولى الله المقدس" تتولى شخصية الحاج سليهان وصف ملامح وجه سلامة النجار "الوجه منير، بلا أخاديد، ملائكى الملامح، وجه بلا خطيئة واحدة، وكأن الزمن لم يعرف طريقه إليه، يشع بسلام عميق، كذلك السلام الذى أحس هو به، وهو فى فلسطين، وهو يقدس فى بيت المقدس "نش. الوصف السابق تتولاه إحدى



الشخصيات، تصف فيه ملامح وجه ميت، ترى في الوجه نبورًا وسلامًا وملامح ملائكية طفولية لم يؤثر فيها الزمن، تراه جميلاً في مماته مثلها كان في حياته التي عاشها لخدمة الجميع. لقد أكدت الملامح والتفاصيل الجسدية المليئة بالحيوية والحياة على خلود سلامة النجار نصيًّا على الرغم من وفاته المفاجئة لأهل القرية.

وفى قصة (حلقة ذكر) يقوم الراوى بوصف ملامح عبد الوهاب الحقود، الغيور، الذى تأكل النار قلبه فتنطبع على وجهه "كان عبد الوهاب ضامرًا قصيرًا، كئيب العينين، مذموم الشفتين، أبدًا، يعانى من صفرة دائمة فى وجهه، وبقع بيضاء كالبهاق على جانبى خديه الناتئ العظام "شوان عبد الوهاب على العكس تمامًا من سلامة، (كئيب، مذموم) تعلو وجهه صفرة دائمة وتملأ الأخاديد وجهه، حتى البياض القليل الذى يُعد حسنًا رآه الراوى كبهاق يشوه أكثر مما يجمّل.

وفى قصة (ذات العيون العسلية) يصف الراوى/ البطل وجه محبوبته الغائبة/ المثال الذى طالما حلم به، الصورة التى رسمها محمود سعيد للبنت ذات العيون العسلية "عينان عسليتان، وشعر عسلى، وقبة فستان، رخيص، سريالى الألوان العسلية، والزيتية والصفراء، ووجه أسمر، مثلث، مكتنز الشفتين الباسمتين، وجبين عالى مفدوغ الجانبين، والعينان صريحتان، قارحتان، راغبتان، تنظران من حيث هما، ثابتتان فى كل جهة، إلى كل جهة. جمالها خاص، وساحر، وأخاذ، تأمن له النفس، ويأنس القلب، وجهه نراه أبدًا، أحيانًا فى وساحر، وأخاذ، تأمن له النفس، ويأنس القلب، وجهه نراه أبدًا، أحيانًا فى



الحارات والأزقة الفائحة بروائح العطن والعرق والتوابل والبخور وجه خادمة، جوهرة في وحل الدروب، يملك سر الحياة بأسرها" ددي.

يشتهى الراوى/ البطل هذا الوجه بعدما ساءت العلاقة بينه وبين أم العيال، يشتهى اللون (العسلى) والملابس (المفعمة بالحياة) والوجه (الفرعونى) بسماره وتثليثه وعلو جبينه (والروائح) المميزة لكل جمال ينبع من بيئته الخاصة، من دروب الحياة مثل الجوهرة المخبوءة في قلب الزمان.

ودائمًا ما يحدد الراوى نظرته والتى بالتالى توجه نظر القارئ للشخصية من خلال وصف ملامح الوجه/ المرآة التى تنعكس عليها دائمًا نفسية الموصوف، ولذلك تعكس ملامح وجه الطبيب فى قصة (الضباب) نوعًا من الطمأنينة فى قلب المريض/ وديع "وجهه الأسمر يلوح له بشوشًا وهادئًا يبعث فيه شعورًا بالأمن والراحة كوجه أم من القرن التاسع عشر تتحجّب خلف شال أسود مائل على الجبين، لمعة فى عينيه خلف بريق نظارته "(۱۱)"

ولأن الكراهية تنبض في قلب حنان من زوجة أبيها، لذلك فهى غير قادرة على تحديد ملامح وجهها الذي لا ترغب في رؤيته "وظلت حنان تفتح عينيها، لترى دائمًا وجه المرأة الأخرى، تراه في الصباح وفي المساء، نفس الوجه الذي لا تذكر تفاصيله"(٢٠٠).

ويكتفى راوى (بلهنية) بوصف وجه الحاج إبراهيم بأنه "شامى السحنة" معتمدًا على ما فى تكوين القارئ من مخزون أنثر بولوجى لأهل الشام ذوى الوجوه البيضاء المختلطة بالحمرة وجمال العينين والملامح مثل الأوروبيين.



#### ٢ ـ الجسد الفاتن

وفى مقابل الأوصاف المحدَّدة والمطولة للوجه بعامة. تحظى الملامح الجسدية للمرأة على وجه الخصوص بالوصف المعتمد على الأوصاف الأنثوية، وذلك لأن لجسد المرأة خصوصية تجعله "من الناحية العلمية الهندسية الصرفة. هو من أبدع ما خلق الله من هندسة جسدية، تتجلى فيها معهارية جسدية مذهلة الروعة بعيدًا عن الناحية الجنسية متقنة الصنع، دقيقة الأبعاد، ومن هناكان تركيز الرسامين والنحاتين والفنانين التشكيليين والسفعراء منذ العصر الإغريقي إلى الآن، على جسد المرأة، لا لأن الذي يبدع هذه الأعمال الفنية هم الرجال، ولكن لأن جسد المرأة هو الجمال الهندسي الجسدي المخلوق، وهو مثال وحيد في الكمال على هذا النحو، فقد كان الفنانون يقلدونه ويحاولون أن يبلغوا مثل هذا الكمال، أو يتجاوزوه فنيًّا، من خلال لوحاتهم ومنحوتاتهم" ومنحوتاتهم "و"

وفى قصة (بلهنية) لا يرى الراوى فى نفيسة سوى جسدها الفاتن بعدما انتقلت من براءة الطفولة إلى نضج الأنوثة " يفعت نفيسة وخرطها خراط البنات، فتوردت سمرة خديها واستدارت منحنيات جسدها وصارت عروسا"

ويتجلى حضور الجسد الأنثوى من خلال اللون، الذي يحضر أبيضا ليدل على الصفاء والجهال " رأى في الغرفة اليسرى وسط الظلام عبد الرحمن وفي حضنه زينب البيضاء الحلوة "ساسقد يتجلى حضور اللون الأسمر ليدل على مزيد من الرغبات التي تجتاح الجسد الأنثوى " بدت زينب ريانة الشباب، كبطة سسراء، قارحة العينين، تتراقص في وجهها ابتسامة لا مبالية لا ستكانة فيها "ستكانة فيها"



وتتفاعل الألوان مع الحركة والملابس لإبراز معالم الجسد المشتهى "في قميص بمبى من الستان الحريرى الناعم لا شيء تحته على الإطلاق والساق مطروحة بطولها على ساق بطولها، وأظافر القدمين السمراوين حمراء حمرة داكنة، وهي، وجهها صريح العينين، القارحتين، المترقبتين، بلهفة تنتظر يدًا مرتعدة تمتد، والشفتان المتورِّدتان، المرتجفتان تثيران الجهاد"".

وتعد الحركة من العناصر القادرة على إبراز مفاتن الجسد الأنثوى الذى تبرز معالمه كلما افتعلت المرأة في مشيتها وجاءت سكينة وراحت تنادى كالعادة ثانية عنقها لليمين واليسار. متأوِّدة، متقصِّعة مادَّة يدها بالمنديل وعشرات الأشياء النسائية الخاصة جدًّا. حلوة المنظر كالليمونة"….

إن المنطقة الجسدية منطقة مميزة في جميع الفنون، لها من الجهال الخاص ما يجعل لغتها تتعالى في انسيابية ممتدَّة لتتهاس مع جمالية الجسد، الفاتن، الذي لا يحظى وصفه إلا مع الشخصيات المميزة في أفعالها، ولذلك فبطولة الكلب عنتر ما كان لها أن تتضح لولا أن الراوى قد أحاط جسده بهذه الهالية من الجهال "الكلب عنتر رابض على شيزلونج، في الركن تمامًا، جهة الباب، على يمين الداخل. شعره قطيفة سوداء، جرمة كمهر، منحنيات جسده أجزاء دوائر رائعة الجهال. ساقاه الخلفيتان تحته، والأماميتان ممدودتان أمامه، ورأسه محنية بينهها. الجهال. ساقاه الخلفيتان قعه، والأماميتان ممدودتان أمامه، ورأسه عنية بينها. شفتاه مواربتان، تكشفان خلفهها أنياب مفلجة. كساء الشيزلونج قطيفة أحمر اللون، داكن القدم، يتعاكس اتجاه وبره، بلون يميل إلى القتامة، وبلون يميل إلى الخمرة الفاتحة، عنتر كلب أمثل. عبد أطوع من أي بشر، يشع ضوءًا أسود"""



لقد أحاط الراوى جسد عنتر بوصف تفصيلي يتناسب وبطولته، بل ويتناسب في تناسقه وجماله مع أوصافه المتعدِّدة التي ألحقها بالجسد الأنثوي.

وقد أراد الراوى إدخال عباس إلى بطولة القصة، ولذلك أدخله من نفس المنطقة - الجسدية - التى دخل منها عنتر. أضفى على جسد عباس جمالاً وفتنة توازى فى حضورها ما لجسد عنتر من جمال مصحوب بقوة جسدية هائلة "لعباس جسم هائل: بشرة زرقاء، عيناه بلون مياه البحر، تحوط زرقتها شعيرات محمرة. لا يقل كمال جسده فتنة عن جمال عنتر "س. لقد وضع الراوى البطلين/ الجسدين الجميلين فى مواجهة صراع حاد ظاهره قوة الجسد وجماله وباطنه الرغبة فى الحياة.

وقد استمرت عين الراوى في متابعة الصراع بين القوتين/ الجسدين، (الإنسان والحيوان) حتى انتهى على غير المتوقع بانتصار عباس وموت عنى الذى تحول جسده الجميل لمجرد شيء "ينظر (عباس) بفرح وحزن إلى عنى الشعر الأسود القطيفي، صار خصلاً مخضبًا. الجسد الجميل الكامل تهدل، صار عنتر شيئًا، عينا عنتر تنظران إليه بلا عتاب، بلا لوم، بلا فزع. مد عباس يده اليسرى، وأطبق جفني عنتر "سينه"

## ثانيًا : هل هناك مُّت علاقت بين الملامح أكبسميت الموصوفت وعناصر العرض التعريفي بالشخصيت؟

للملامح الجسمية وظائف عديدة، فهى تساعد على الإيهام بالواقع بمحاكاتها للشخص الإنساني كما أنها أحد العناصر التزينية في القصة، ولها من



الألفاظ ما يجعل لها حقلاً دلاليًّا تنتشر فيه أبجديتها اللغوية (العين، الأنف، الجبين، النهد، الصدر، البطن، الرجل، اليد، ...).

للأوصاف الجسمية ارتباط وثيق بالمهنة ولذلك يصف الراوى/ البطل في (وفاة عامل مطبعة) وجوه العمال قائلاً: "شمور بالقلق يجتاحنى، فثياب ألعمال زرقاء، ونظيفة، بصورة غير مألوفة، تبدو كأنها غسلت وجفت في نهارها، وجوه العمال مغسولة جيدًا وأثار السواد على الوجوه والأيدى قليل، يبدو العمال برغم عملهم الموصول، على وشك العودة إلى بيوت أو قادمين منها لتوهم"

فى المفطع السابق يصف الراوى عال المطبعة وهو يتكئ على مفهوم المخالفة فى رؤيتهم، فالملابس الزرقاء النظيفة ووجوه العال المغسولة حالة استثنائية ظهروا عليها لوجود مفتش الصحة، ولذلك فالقاعدة الأساسية تظهر مع اتساخ الملابس والوجوه والأيدى \_ المستمر \_ بنفايات المطبعة، ولقد اجتاح شعور القلق الراوى مما شاهده من أمور لا تتسق وطبيعة المهنة التي طبعت آثارها على أجساد العال حتى مات منهم الشحات بعدما هزل جسده وأصابه الربو من العمل المضنى المخالف للمواصفات الصحية فى المطبعة.

وللملامح الجسمية ارتباط وثيق بالملابس ولذلك لا يخلو - فى الغالب - وصف أى ملامح جسمية من دون المرور على ملابس الشخصية، ويوضح المجتزأ الآتى مدى ارتباط الملامح الجسمية بالملابس "مفتش الصحة قصير أكرش، مصفر السحنة، مخمور الجفون، فى يسراه خاتم ذهبى به فص أسود،



وربطة عنقه ربيعية الألوان، مشبوكة إلى قميصه الأبيض بمشبك ذهبي، مرصع بفصوص سوداء دقيقة، وثمة زراران من الذهب في كمي قميصه، بها فيصان أسودان. الحاج البشلاوي، بقامته اللوحية المقدَّدة، منتصب الظهر في جلسته، أسمر أنيق، بدلة رمادية بسيطة للغاية، يتهدَّل جيبان، مرهقان، تحت عينان يقظتين ومتعبتين "(۱۰۰۰). لقد آثر الراوي أن يمزج بين الملامح الجسمية والملابس ليوضح مدى المفارقة الحادثة بين هاتين الشخصيتين الثريتين وبين باقي عهال للطبعة الفقراء الذين شاهدهم الراوي مثل كتلة واحدة لا اختلاف بينهم المطبعة واحدة لا اختلاف بينهم "بدت وجوه العمال لأول مرة، على اختلافها، سحنة واحدة "۱۰۰۰"

وللملامح الجسمية ارتباط وثيق بالحالة النفسية للشخصية. يوضح ذلك مدى الوصف الذى ألحقه الراوى بالعمدة/ الجوهرى حال حصوله على لقب الباكوية "الجوهرى منتفخ الكرش والوجه، يبج وجهه دمًا. يختال واقفًا وجالسًا، بالمسبحة والمنشّة، في قفطانه المزهر، وجبّته المقلّمة وحزامه الأخضر وعامته المنقوشة، وجزمته الأجلسيه ذات الرقبة، والخفر وقوفًا صفًا واحدًا ينظرون برهبة وهيبة لعمدتهم البيه "(۱۰۰۰).

إن الجوهرى الذى بدا منتفخ الكرش والوجه وهو يختال بملابسه بين أهله وخفره، تغير حاله بعدما حضر الهجانة وانقلبت القرية عليه، فضاعت عموديته وهيبته وأصبح بين عشية وضحاها "ضائعًا في جبته وقفطانه وقد زاد هزاله في أسبوع واحد، بل في الساعات الأخيرة، وتهدّل حاجباه وارتخت جفون عينيه على خديه واسودّتا ووضع ذقنه وكفيه على المقبض العاجي لعصاه، وهو يتمتم: فرحة ما تمت يا جوهرى "سنه



ومن وصف الملامح الجسمية يمكن تحديد الوجهة الأيديولوجية للراوى، وذلك كما في قصة (عندما يلد الرجال) التي آثر فيها الراوى وصف الجنود الإنجليز بأنهم "مسلوخو الجلد" أو " ذوو الدم الثقيل " أو " المسلوخا الوجه " أس لقد انطلقت أوصاف الراوى لهؤلاء الجنود الذي عاثوا في مصر فسادًا من خلال رؤية أيديولوجية تنتبذ هؤلاء المكروهين الذين لا يرى الراوى جلودهم وأيديهم ووجوههم إلا وهي مسلوخة أو يرى سحنتهم الثقيلة الدم من أفعالهم القبيحة المثيرة للأعصاب "لا يجعلني أفقد أعصابي سوى أبناء السكسون، عندما يسيرون في شارع عباس نافشين ريشهم وقد صنعوا من أيديهم مثلثاً على الجانب الأيمن وآخر على الجانب الأيسر، يأخذون في الصفير، في الليل والناس نيام " إلى المناس نيام " المناس نيام المناس نيام " ا



## رابعًا: مهنة الشخصية

يعد الوقوف على مهنة الشخصية أمرًا مفيدًا في التعرُّف على طبقتها الاجتماعية التي تنتمى إليها، كما أنه يفيد في التعرُّف على جزء كبير من مشكلاتها التي تعانى منها، ومن الأهمية بمكان التأكيد على أن تحديد مهنة الشخصية يحدد إلى حد كبير مدى انحياز الكاتب لفئة أو طبقة معينة في المجتمع، وأعتقد أن جزءًا كبيرًا من مشكلات الشخصية وهمومها وتطلعاتها، بل ومدى نقمتها. تآلفها على/ مع المجتمع يقيَّم في الأساس بها تمتهنه الشخصية.

وفى عالم سليمان فياض تتباين مهن أبطاله وشخصياته إلى حد كبير. حتى إنها تضم في الغالب معظم المهن المتعارف عليها في المجتمع.

والجدول الآتي يرصد مهنة البطل ومهن الشخصيات الأخرى.

مهن الشخصيات الأذري	مهنة البطل	اسم القصة	٩
موظف + باشا + فلاحون	فلاح مالك	عطشان یا صبایا	١
فلاحون + طبيب	فلاح مالك	النداهة	۲
لص + فلاح مالك	فلاحه مالكه	امرأة وحيدة	٣
بقال +عمدة + فلاحون +خفر + طحان	عاطل	الأعرج	٤
ضباط + عسكر	حارسان	على الحدود	٥
جندى بوليس +حارس محطة القطار	لص	اللص والحارس	٦
بائعة متجولة + جنود + طلاب	طالب	عندما يلد الرجال	٧



مهن الشخصيات الأخري	مهنة البطل	اسم القصة	٩
طلاب +مدرسون + شيخ معهد	بائعان	اللغز	٨
بقال+جرسون مقهى + شحاذ + فلاحون	عاطل	وبعدنا الطوفان	٩
أجراء + مقاول أنفار + قابلة	أجير	الغريب	1.
حكيمة + ممرضة + خادمة + نائب	طبيب	جناح استقبال النساء	11
عمال فرن	بائع متجول	رغيف البتانوهي	17
طلاب + موظف + مدرس + ملك	طالب	كل الملوك يموتون	14
فدائيون	فدائي	الإنسان والأرض والموت	١٤
فدائيون	فدائي	جسر حي	10
جنود + ضباط	فدائي	الرجل والسلاح	17
جنود + ضابط	فدائي	أحزان حزيران	۱۷
طلاب + جرسون مقهى+ ماسح	طالب	الغضب	۱۸
أحذية + عامل البلدية			
عمدة + فلاح مالك +لص +مـدرس +	فلاح مالك	زيارة في الليل	19
موظف +طلاب			
موظف محطة القطار + عمدة +	طالب	الغمزوة الواحمدة بعمد	۲.
مشايخ البلد + طلاب + فلاحون +		الألف	
باعة + تجار + خفر			
لص + فلاحون	فلاح مالك	العيون	71
طلاب + خادم + مدرس + شيخ معهد	طالب	التهمة	77
مدرسون	مدرس	الحنين والجبل	77



مهن الشخصيات الأخري	مهنة البطل	اسم القصة	٩
فدائيون + موظف + حالاق + شيخ البلد	فدائي	العودة إلى البيت	7 8
سائق تاكسى +صاحب محل	صحفي	فی زماننا	40
عمدة + فلاحون	فلاح مالك	الصوت والصمت	77
طبیب + موظفون + ممرض	كاتب حسابات	الضباب	77
سجّان + مدير إداري	شاعر+سجين+	القفص	۸۸
	عبد+ مدير تنفيذي		
جنود	جندي	العربة الرمادية اللون	44
_	_	صرخة في واد	۳.
صاحب مطبعة + مفتش صحة + رئيس	عامل مطبعه	وفاة عامل مطبعة	71
عمال الماكينات + رئيس عمال + عمال			
عامل ماكينة طحين	طلاب	حلقة ذكر	44
مدرس ابتدائی + عامل مجاری + لواء + باشجاویش	موظف	أوراق الخريف	44
عمدة + خفير + ضابط + طبيب	مربية غنم	عنزة خالتي جندية	45
بیطری + عسکری سائق تاکسی		المسلسل	40
سانق د سی	حرف كثيرة	الشيطان	47
عمدة + حكمدار + ضابط + منادى +	طالب	الهجانة	40
عسكر+ خفر + فلاحون			



مهن الشخصيات الأخري	مهنة البطل	اسم القصة	٩
مأمور سجن + ضابط + سجانون	_	الكلب عنتر	٣٨
_	سيدة أعمال	زينب	49
فلاحون	فلاح مالك	الجفاف	٤٠
طالبة + معيد + بقال + صبى بقال +	أستاذ جامعي	زهرة البنفسج	٤١
باعة			
	_	الذئبة	٤٢
	_	أطلال على رصيف مقهى	٤٣
صبى مكوجي + طالب	صاحب محل	عود كبريت	٤٤
	مكوي		
	_	العودة	٤٥
مدير مكتب + كبير حراس +حراس	رئيس دولة	ليلة أرق في حياته	٤٦
+طالب + ضابط			
عمدة + إمام مسجد + قسيس +	نجار عاطل	ضريح ولى الله المقدس	٤٧
فلاحون + منادي			
مدرسة + صاحب مطعم +	عاطل	اللوحة	٤٨
جرسون			
إمام مسجد + شيخ معهد	فلاح مالك	بلهنية	٤٩
_	مدرس	جاكيت من الفرو الرخيص	0+
_	_	خريفان	٥١



مهن انشخصیات الأفري	مهنة البطل	اسم القصة	۹
_		ذات العيون العسلية	٥٢
طلاب + عربحي + عامل مصنع الحلج	_	سندريللا	٥٣
ناظر مدرسة + صاحب ورشة نجارة	نجار	قنديل	٥٤
+ طالب			
كمسارى	طالب	الذبابة البشرية	00
طلاب + شيخ معهد + مدرسون + باعة	طالب	الشرنقة	٥٦
+ عمال المعهد + فتاة ليل			
مدرسون + موظف مكتب بريد + بقال	مدرس	الطائف مدينة جميلة	٥٧
+ جزار+ طبيب + موظف العلاقات			
العامة + مدير المدرسة + طلاب			

## من الإحصاء السابق يتضح أن:

## أولاً: مهنة البطل

- 1- يمثل الطلاب دور البطولة فى تسع قصص هى (عندما يلد الرجال، كل الملوك يموتون، الغضب، الغزوة الواحدة بعد الألف، التهمة، حلقة ذكر، الهجانة، الشرنقة، الذباية البشرية).
- ٢ \_ (أ) يلعب الفلاح المالك دور البطولة في ثماني قصص هي (عطشان يا صبايا، النداهة، امرأة وحيدة، زيارة في الليل، العيون، الصوت والصمت، الجفاف، بلهنية).



- (ب) يلعب الفلاح الأجير دور البطولة في قصة واحدة هي (الغريب).
- ٣\_ يلعب العامل دور البطولة في خمس قصص هي (عنزة خالتي جندية، عود كبريت، ضريح ولي الله المقدس، زينب، قنديل، وفاة عامل مطبعة) وهي جميعًا أعمال بسيطة (مربية غنم، مكوجي، نجار، خادمة).
- ٤- يلعب العاطل دور البطولة في ثلاث قصص هي (الأعرج، وبعدنا الطوفان، اللوحة).
- م لعب الموظفون دور البطولة في ثماني قصص هي (جناح استقبال النساء، الحنين والجبل، في زماننا، الضباب، أوراق الخريف، زهرة البنفسج، جاكيت من الفرو الرخيص، الطائف مدينة جميلة) وهي مهن تتنوع بين (الطبيب، المدرس، الموظف العام، كاتب الحسابات، الأستان الجامعي).
- 7- تتنوع مهن البطل فى خمس قصص هى (على الحدود، القفص، العربة الرمادية اللون، الشيطان، ليلة أرق فى حياته) وهى مهن تجمع (الحارس، الجندى، المهن المتعدِّدة، رئيس الدولة).
- ٧ ـ يلعب الباعة دور البطولة في ثلاث قصص هي (اللص والحارس ـ اللغز ـ رغيف البتانوهي).
- ٨ تغيب الإشارة الدالة على مهنة البطل في تسع قصص هي (العودة صرخة في واد \_ المسلسل، الكلب عنتر، ذات العيون العسلية، خريفان، أطلال على رصيف مقهى، سندريللا، الذئبة).



9 - يلعب الفدائى دور البطولة فى خمس قصص هى (الإنسان والأرض والموت، أحزان حزيران، العودة إلى البيت، جسر حى، الرجل والسلاح) ويلاحظ على هؤلاء الأبطال أنهم قد غيروا مهنتهم الأصلية للعمل كفدائيين ضد قوى الاحتلال.

### ثانيًا: مهن الشخصيات المحورية والثانوية

١ \_ فئة الطلاب.

### ٢ \_ فئة الموظفين وتنقسم إلى:

- أ عموم الموظفين: وهم إما موظفون غير محدَّدة وظائفهم أو أصحاب وظائف بسيطة، مثل (عامل بلدية، مدرس ابتدائي، موظف محطة القطار، حكيمة، ممرضة).
- ب- أصحاب وظائف متميزة: مثل (طبيب بشرى، طبيب بيطرى، مدرسو المعهد الدينى، شيوخ المعهد، معيد، إمام مسجد، مدير مكتب الرئيس، مفتش صحة).

### ٣\_ فئة العمال: وتنقسم إلى:

أ ـ أصحاب أعمال بسيطة مثل (بقال، طحان، باعة متجولون، ماسح أحذية، قابلة، خادم، عامل مجارى، ممرض، جرسون كازينو، جرسون مقهى، صبى مكوجى، منادى القرية، سائق تاكسى، عمال مطابع، عمال فرن).

ب - أصحاب أعمال متميزة مثل (مقاول أنفار، رئيس عمال).



### ٤ \_ فئة العاملين في الشرطة/ السلطة التنفيذية، وينقسمون إلى:

أ فئة متميزة: (ضباط، عمد، حكمدار، مأمور سجن، كبير حراس) ب فئة بسيطة (حارس محطة القطار، خفر، مجندون، سجانون، حراس، باشجاويش)

#### دور اطهن في الكشف عن الشخصية:

يكشف الإحصاء \_ سابق الذكر \_ عن انحياز سليان فياض المستمر لعالم الفقراء والمهمَّشين والمقموعين، يدل على ذلك امتهان أبطاله وشخصياته لمهن بسيطة، فهو إما أن يصورهم طلابًا في بداية حياتهم المعرفية والمادية أو موظفين من أصحاب الوظائف الدنيا، وإن ارتقى بهم ليشغلوا وظائف ذات طبيعة متميزة فإنهم إما في بداية السلم الوظيفي أو من الذين طغت مشكلات حياتية واجتماعية لتضغط بقوة على حياتهم الخاصة.

أما عن شخصياته من العمال فهم دائمًا أصحاب أعمال بسيطة لا تدر عليهم الدخل الذي يجعلهم يحيون حياة كريمة، إنهم يمثلون النموذج الحقيقي للطبقة العاملة، الكادحة (البروليتاريا)، ودائمًا ما تكون هذه الأعمال سببًا في تهميش الشخصية على المستوى الواقعي والمستوى النصى وشخصياته من الفلاحين، فعلى الرغم من أن الإحصاء يظهر معظمهم من المالكين في مقابل قلة من الأجراء، فإن ملكية أغلبهم ضعيفة وصغيرة وبخاصة إذا قيست بالعدد الكبير من الأجيال المتلاحقة للمالك الأصلى.



ولمهنة الشخصية وظيفتان رئيستان، فهي إما أن تكون أداة تعريف للشخصية أو أحد المرتكزات التي يحدث الراوى من خلالها المفارقة الناتجة عن تضاد الشخصيات وتصارعها.

تكون المهنة أداة تعريف للشخصية التي يستغنى الراوى عن ذكر اسمها مكتفيًا بتعريفها بمهنتها، وقد استعاض سليان فياض وبخاصة مع الشخصيات الثانوية بتعريفها بمهنتها من دون ذكر اسمها، اكتفى سارده بإطلاق لفظ (الحارس، الخفير، الجرسون، ماسح الأحذية، الطبيب، عامل البلدية، مقاول الأنفار، المكوجى، القسيس، إمام المسجد، الخ) وغير ذلك من المهن التي استخدمت كأداة تعريف وحيدة لكل شخصية لا يرغب السارد في ذكر اسمها وذلك لصغر حجم الدور الموكل إليها أو لتحقيرها بالتنكير، وفي أحيان قليلة يردف الراوى اسم الشخصية بمهنتها التي اشتهرت بها وذلك كما في حالة (صابر المنادى) الذي لا يذكر اسمه إلا مقترنا بمهنته (المنادى) "يعمل مناديًا ومسحراتيًا ورسولاً لمن يبعث به إلى أي مكان وسامرًا وشاعرًا يرسل بالمواويل حتى إذا لم يسمعه أحد" ""

وتلعب مهنة الشخصية وظيفة إحداث المفارقة في نفس القارئ أو في نفس الشارئ أو في نفس الشخصيات المتصارعة مع صاحب المهنة، ففي قصة (أوراق الخريف) تفاجئنا صورة عامل المجاري وهو ذاهب - كواحد من القلائل - للإدلاء بصوته في الانتخابات، خوفًا من توقيع غرامة التخلُّف عن الحضور "يأتي عامل مجاري أسيوط. يعطيه بطاقة، يدوِّن اسمه ورقمه في كشف الوافدين، ويعطيه ورقة تصويت لوافد. يسأله عن رغبته ويجيبه، فيملأ له فراغ الدائرة



الحمراء ويبصم عامل المجارى في الكشف ويعيد له البطاقة"". يدفع جهل عامل المجارى الذى دلَّت عليه مهنته وتوقيعه (بالبصمة) إلى إحداث وقع سيئ في نفس القارئ الذى يصدم من غياب الديمقراطية وغياب الوعى لدى مشاهدته لصورة حقيقية تحدث كل بضع سنوات في مجتمعنا.

ومن عامل المجاري البسيط ينتقل سليان فياض ليرصد صورة إمام المسجد ذي المكانمة الدينية والاجتماعية المفترضة، تتنازع إمام المسجد الازدواجية، فيفتى حسب هواه لنفسه وللوجهاء بفتوى مخالفة لتلك التي يفتي بها للفقراء والعامة "الإمام الذي يقف وراءه الآن يعرف أنه لا هم له في دنياه على كثرة ما يحفظ من سير ومواعظ سوى أن يملأ كرشه الواسع ويزيد ماله بالبيع المؤجل، بربا النسيئة، زاعمًا أنه مشروع على مذهب ابن حنبل. يصلى ويفتي بمذهب، ويتاجر بمذهب آخر، وياب الفتاوي والأقوال مفتوح على مصم اعيه، يحرم الحلال في قول، ويحل الحرام في قول آخر لنفسه، يفعل ذلك ولمن يريد أن يخدمه، من أهل الجاه واليسار. الفقراء وحدهم والمستضعفون لهم فتوى واحدة وقاسية، هي دائمًا أسوأ الأقوال والحظوظ. ثقيل السمع هو، ثقل طبقات الشحم في بدنه المتورِّم، ووجهه المكتنز، إلا حين يتصل الأمر بال أو منفعة "(١٠٠٠). لقد أحدث السارد بتحديده لمهنة إمام المسجد مفارقة ناتجة عن وجود افتراض محدد لصاحب هذه المهنة التي يتميز صاحبها بالتقوى والعلم ولما كانت الصورة المرسومة تضاد الصورة المفترضة حدثت المفارقة التي عيضدتها الأوصاف الجيسدية الكاريكاتبرية لهذا الإمام المتورم من كثرة الشحوم.



وفى قصة (زهرة البنفسج) تكشف مهنة البطل عن حجم المفارقة الناجمة من كونه أستاذًا جامعيًّا أصبح مطالبًا بمواجهة من هم أقل منه علمًا ومكانة لينقذ ابنته الوحيدة التي وقعت في شراك الفخ الديني المتطرف، وقد اعتمد السارد في توزيع أدوار البطولة على مهنة كل شخصية بشكل رئيس، وجعل من هذه المهن بؤرة المفارقة، فالأستاذ الجامعي يواجه أمير الجهاعة الذي يصفه لحظة المواجهة قائلاً: "صدمت لرؤية الأمير. لحية محرقة الأطراف، بها بقايا لا أعرف لها كنها ولا وصفًا، يلبس ثوبًا بلديًّا. مزيت الياقة. بجانبه براميل زيت، قدَّرت أنه بقال تموين، يشهد بذلك مع ياقته الميزان المزيت ذو الكفتين وجوالات السكر والشاي والأرز المتراكمة في قلب الدكان وقد حطَّ عليها الذباب"".

وفى مقابل المواجهة العليا بين الأستاذ الجامعى والأمير البقال. يتنازع معيد الجامعة وصبى البقال على الظفر ببنت الأستاذ الجامعة. المعيد في صف الأستاذ والصبى في صف البقال، ولذلك يصيح الأستاذ في وجه البقال رافضًا صبيه زوجًا لابنته "ليس كفئًا لها، ولست أنت كفئًا، لعلمى بالدين والدنيا"".

# بقى أن أشير إلى ملاحظتين تتعلَّقان بأثر المهنة في حياة الشخصية التغيير المهنة

لاحظت الدراسة أثناء الإحصاء أن هناك أربع قصص غير فيها البطل مهنته، ويرى الباحث أن عملية تغيير المهنة وبخاصة إذا تعلَّقت بالبطل فإنها لا تتم اعتباطًا، بل تخضع في بنيتها إلى مدلول محدَّد يرغب السارد في الارتكاز عليه، وقد اعتمد الباحث عند ثبت الإحصاء على إدراج المهنة الجديدة



باعتبارها الأخيرة في حياة الشخصية، مع الالتفات إلى مقارنتها بالمهنة السابقة لإبراز الأثر الناتج عن تغيير المهنة في حياة الشخصية.

فى قصة (زينب) يتتبَّع السارد مراحل حياة البطل/ زينب منذ أن كانت فى الزقازيق وحتى انتهى بها المطاف فى القاهرة، ولم يكن التتبُّع تفصيليًّا بقدر ما كان مفصليًّا، يرتكز فى توقُّفه عند كل مهم فى حياة زينب التى غيَّرت مهنتها مرتين، وقد عمد السارد إلى محاولة تقسيم حياة زينب حسب مهنتها المتغيرة من مرحلة إلى أخرى.

ففى المرحلة الأولى: امتهنت زينب العمل الشاق فى الزقازيق، حيث عملت كواحد من (الفواعلية) "ضربة سكين. ضربنى بها واحد من الفواعلية فى مبانى الزقازيق" ١٠٠٠٠٠

وفى المرحلة الثانية: اتجهت زينب للعمل فى القاهرة، فرارًا من شقاء المهنة الأولى، عملت خادمة فى البيوت ف"الخدمة فى البيوت على هوانها أرحم من العمل الشاق فى حمل المونة وصعود السقالات""

وفى المرحلة الثالثة: امتهنت زينب الأعمال الحرة، كمهنة غير أخيرة في حياتها الفعلية على الرغم من أنها الأخيرة في حياتها النصية التي توقف عندها السارد. لقد اختار السارد لبطلته مهنة (سيدة أعمال) وهي إحدى المهن التي ظهرت مع حركة الانفتاح الاقتصادي، ولذلك فالاختيار لم يكن اعتباطيًّا بقدر ما كان مقصودًا، فهذه المهنة أصبحت منذ ذلك الوقت وحتى وقتنا هذا مهنة من لا مهنة له. مهنة المتستِّين في الأعمال المخيفة، "ومدت لي يدها برخصة القيادة. كان بها اسمها، وكانت مهنتها سيدة أعمال "بين.



فى المرحلة الأولى والثانية استثارت زينب شفقتنا وعطفنا عليها كشخصية نامية ومكافحة ترغب فى العمل والحياة، لكن عواطفنا التى صاحبتها فى المرحلتين الأوليين، تحولت إلى خوف من هذا القادم المخيف الذى ينتهز كل فرص التغيير الحادثة فى المجتمع لينهم منها كل ما تطوله يده، ليسد به جوعه الأبدى وخوفه من كل ماض.

وفى قصة (اللص والحارس) يغير البطل مهنته الأصلية ليتحول من بائع ترمس شريف إلى لص يعتدى بالسرقة على كل شيء في المجتمع، في ليلة سرقة القطار يتردَّد اللص بعض الشيء فيحاول معاونه/ السائق ـ الذي يعمل في الأصل جندى بوليس ـ أن يثنيه عن تنفيذ سرقة القطار ولكن اللص يطرد خاوفه وهو يؤكد عزمه على تنفيذ السرقة، فكيف له أن يرجع وهو القائل: "لست أحب العودة إلى بيع الترمس بالملاليم في شارع عباس""". لقد حدثته نفسه بسرقة ما في القطار حتى يتخلَّص من عالم اللصوصية تمامًا، مثلها تخلَّص من بيع الترمس "داخل العربة بالات قهاش، لو تركوها لي، لفتحت محلاً وأصبحت تاجرًا، لا يعرف العرى ولا الجوع""".

وفى قصة (فى زماننا) يصبح تغيير المهنة كاشفًا عن حجم المعاناة التى تعيشها الشخصية. بين الهندسة والصحافة مسافة يحاول يسرى السعى فيها من أجل تحقيق ذاته المشتّة، المخنوقة بلا روح. يبرِّر لنفسه دائمًا أنه لا يستطيع كتابة قصص يظهر فيها التعبير الصادق الذى يريده بعدما غير مهنته "هجر عمله كمهندس ليكون كاتبًا، رمى الفرجار، واحتفظ بالقلم. قالت له زوجته:

- أنت مجنون. تضيع مستقبلك، وتضيعنا معك.



#### قال لها:

\_ الهندسة فن، والكتابة فن. هندسة أيضًا، ومستقبلها عظيم، فيها أجد روحي وضميري ورسالتي. منحني الله موهبة. كيف أخنقها بيدي

نبرت ساخرة وقالت متحدية:

ـ سنرى. أنت حر. سوف تندم.

كان يظن أن بوسعه أن يكون كاتبًا فقط. اضطر أن يعمل في الجريدة. مجرد صحفى. لا يحتاج إلى أكثر من أن يكون كاتبًا من الدرجة الثالثة أو العاشرة. برر عمله لنفسه، أنه يجد به فرصة لضرورات الحياة، وللوصول إلى قارئه. قال له صديق طويل اللسان على مقهى العبث والفشل والضياع:

ـ لقد انتهيت، وانتهى أمرك. أضعت موهبتك بنفسك. تكتب طقاطيق وأقاصيص كالنكت ترد على البريد، وتثير الضجيج بمقالات المناسبات. لكن أين أنت؟ أين الوعود التي كانت تبشر بها قصتك الأولى؟ وضعت رأسك في الخية بيدك.

ـ لا مفر للكاتب في بلدنا من العمل ليعيش في زماننا. أنت تعرف ذلك"(١٠٠٠).

من العرض السابق يمكن الخروج بنتيجة واحدة مؤداها أن تغيير مهنة الشخصية يرتبط دائمًا بالتغيير نحو الأسوأ، فالشخصيات الأربعة التي حدث لها تغيير في مهنتها تحوَّلت من واقع مقبول أو يمكن تغييره نحو الأفضل على أقل تقدير إلى واقع أسوأ.



فالخادمة تحولت لمهنة مشبوهة، وبائع الترمس تحول للص يعتدى على المجتمع، وفران المخبز في قصة (رغيف البتانوهي) تحول إلى بائع متجول بعد جريمة قتل، والمهندس تحول لصحفى فاشل ولم ينجح في تحقيق الذات.

#### ٢ - البطل العاطل

لاحظت الدراسة اقتران العطالة \_ في الغالب \_ بالأبطال الرئيسيين إضافة إلى اقترانها بالفقر والأزمة، فعلى الأعرج في قصة (الأعرج) تمنعه الإعاقة من العمل ولذلك يعيش في أدنى درجات الفقر، في كوخ قمىء، يجوع ويصرخ طالبًا الأكل من كل بيوت القرية.

وفى قصة (وبعدنا الطوفان) يعانى على غنيم/ البطل من العطالة المستمرة. من العمل المتقطِّع والرزق غير الثابت. يدفعه جوع أطفاله وصراخهم لطلب قرض من عليوة المرابي لحين العثور على عمل:

"إننى أطلبه {ربع جنيه} كقرض يا عم الحاج. سأدفع الفائدة التي تطلبها عندما أرده

فقال عليوة باستغراب:

\_ کیف؟

قال على:

- عندما أعمل عندك، أو عند أي أحد آخر في البلدة، وآخذ أجرًا على هذا العمل.



#### فقال عليوة:

ـ لكنك ستحتاج هذا الأجر أيضًا.

حرك على يديه بانفعال، وفتح كفيه ليناقش عليوة، لكنه قاطعه قائلاً، وعلى شفتيه بسمة فاترة:

ـ لا، لن تستطيع توفير هذا المبلغ في أي يوم "٢٠٠٠.

عطالة على تخلق الفقر الذي هو أهم نواتج العطالة. يحاول على التخلص من عطالته بطلب عمل أو قرض "دعني أعمل لك اليوم، وغدًا، وبعد غد، بدون أجر، فقط أعطني ربع جنيه الآن"(١٠٠٠).

ولأن الشعور بالبطالة يقتل صاحب كل نفس عزيزة - كما يقتل الأطفال بالفقر والجوع - لذلك يسارع على غنيم بإحضار عربة يد، يجرها كحمار وهو يمرول سعيدًا بحمل جوال الأرز بعدما طلب منه الحاج رجب ذلك "التهب على حماسًا للعمل، وأحس أنه سينال أجرًا ما، وعدا نحو القرية، ليحضر عربة ذات عجلتين "١٠٠٠».

وفى قصة (اللوحة) يزداد وضع البطل سوأ إذا وضعنا فى الاعتبار أنه من الحاصلين على شهادة عليا، بل ويفتح مكتبًا للمحاماة. ينتظر فيه زبونًا واحدًا منذ أربعين عامًا فلا يجد. محمود المنيسى مأزوم كفرد عاطل لا يجد له مكانًا فى مجتمع حلم فيه بالزعامة.

"لى أربعون عامًا، أنتظر زبونًا لا يأتي أبدًا. أود أن أقف في ساحة المحكمة، أدافع عن أحد، أي أحد، أخبرني: ألم يضربك أحد؟

ضحكت. قلت:

عاد يسأل

ـ ليست لك قضية لم ترفعها، أو قضية رفعتها وحكم فيها ضدك؟

ضحكت. قلت:

- K. UE1?

قال برجاء:

- افعلها. اضرب أحدًا. دع أحدًا يضربك. ابحث عن قضية تخصك أو تخص أى أحد. أريد أن أترافع، أن أظهر مهاراتي، وأقف مترافعًا، نظير هذا الموقف، سآخذ أجرًا، قرش صاغ فقط. سأتكلف أنا القضية كلها.

هذه المرة لم أضحك. أوقعني صديقي القديم في محنة، وقلت:

\_ ألك مكتب؟

قال بلهفة:

- نعم في هذا الشارع. بالقرب من هنا. خذ هذه البطاقة، بها العنوان، والتليفون. البطاقة الألف أو الألفان، لا أذكر. أعطيت مثلها لغيرك، في الطريق، في المحكمة، في المحال التجارية. لكن لا أحد يأتي إليَّ، لا أحد يطلب عوني. عذرًا، بل لا أحد يمد لي يد العون. """

ويزيد من أزمة عطالة محمود المنيسي أن زوجته "رسامة من الدرجة الثانية، تقيم أحيانًا معرضًا. تبيع أحيانًا لوحة، تعمل مدرِّسة بمدرسة. أحيانًا



تعلم الرسم لسيدة مطلقة أو أرمل أو عانس تمتلك بيتًا فاخرًا أو مالاً وافرًا. كانت تنفق عليَّ وعلى البيت والأولاد" ١٠٠٠

لقد فقد محمود رجولته التي يستمدها من قوامة الإنفاق ولذلك فهو يرى أنه ليس سوى واجهة للبيت. يحكى عن أزمته من خلال رؤيته لذاته لفي عين زوجته "أنا الفحل الذي منحها هؤلاء الأولاد، ظل رجل لها بدلاً من ظل الحائط، حمارها الذي يجعر في الدار. أنا اللمسة الأخيرة للديكور المنزلي. للوحة حياتها بين الناس. الضرورة المحرقة لحاجة امرأة إلى الجنس "(٢٠٠٠)

## القسم الثاني الدور الوظيفي للشخصية

## أولاً : الدور الوظيفي للطاغيث

عثل صورة الشخصية الطاغية أحد طرفى علاقة القوة والبضعف أو المستبد والمقهور حيث لا وجود لقهر وضعف من دون وجود لقوة أو طاغية تئن من استبدادها وسلطانها الشخصية المقهورة أو المستبدة، ويعج الكثير من قصص سليان فياض بصور الطغاة وهي الصور التي تتميز بـ:

١ ـ ثباتها على حالة واحدة رغم تعدد أشكالها.

٢ ـ استدعائها لصورة المقهور ـ المقابل لهذه الصورة ـ في نفس توقيت ظهور
 الطاغمة.

وعلى ذلك فمعظم شخصيات فياض "سادومازوخية" دون الفصل بين المصطلحين والسادومازوخية مصطلح يعبر "عن العلاقة الوثيقة بين المسادية التي هي إيقاع الألم بالآخرين، والمازوخية التي هي على العكس تقبل إيقاع الألم على الذات والاستمتاع به"(١٠٠٠).

السادي/ الطاغية يستعذب إيلام الآخرين لأنه يشعر معهم بقوته وهو يهارس سطوته وسلطانه، والمازوخي يتقبل الألم لشعوره بالدونية والخوف



وعدمية الذات، وعلى الرغم من التضاد بين الصنفين فإنها يرتبطان، ارتباط وجهى العملة الواحدة لأن "ميل الذات البشرية لأن تكون سيدا مطلقًا على شخص آخر هو الضد المباشر للميل المازونحى، وقد يبدو محيرًا أن يرتبط هذان الميلان المتعارضان ارتباطًا وثيقًا: فالرغبة في الخضوع والتبعية والمعاناة والعذاب هي عكس الرغبة في السيطرة، والتسلُّط، وجعل الآخرين يعانون. غير أن الحاجة الأساسية الكامنة في الميلين هي في الواقع حاجة واحدة تنبع من العجز عن تحمل العزلة والوحدة وضعف الذات، ويقترح إريك فروم تسمية هذه الحاجة المشتركة بين الميلين باسم "التكافل" وهو مصطلح يعنى اشتراك فردين مختلفين في معيشة واحدة لفائدة كل منها."("")"

وعلى الرغم من اتساق شخصيات الطغاة والمقهورين - في قصص سليهان فياض - في سياق واحد فإن الباحث رأى توخيًا لعدم الخلط والاضطراب الفصل بين هؤلاء وهؤلاء، ولذلك جاءت صور الطغاة في جانب وصور المقهورين في جانب.

#### ١- العمدة:

يظهر العمدة في القصص التي تدور أحداثها في ريف مصر باعتباره الطاغية، المالك للسلطة والثروة، يتجمّع حوله كبار رجال الإدارة من الأعيان والملاك وكبار رجال العوائل القوية "كان العمدة شكرى جالسًا على مصطبة الدوار، وظهره إلى نافذة مسجد الشعائر، يحيط به أعيان عوائل البلد: شعير، ومكنس، وفياض، والدسوقي والشيوى، وعلى مصطبة متعامدة أعيان العوائل الأخرى: ميترى، وجرجس، والدواودة، ويوسف""

يتربَّص العمدة بالسلطة المخولة له، بكل قليل في يد الفقراء والعجائز، يطل بوجهه في مخيلة الخالة جندية، وهي تفكر في أمر عنزتها المريضة، ليكون الحل الوحيد لفك أزمتها. يستغل سلطاته المسترة في تنفيذ القانون كيفا يتراءى لصالحه "أدارت جندية فكرها بين أعيان القرية: البقال، وتاجر الأقمشة، ومشايخ البلد، واحد واحد حتى توقفت عند وجه العمدة، ثم قالت: لن يشتريها أحد منى وهي مريضة إلا بأرخص ثمن، والشمن الذي سيدفعه لن يكفى لشراء عنزة أخرى" """

لم تصرح جندية ـ بعدما دار فكرها في أعيان القريبة ـ باسم العمدة أو حتى صفته، ولكن توقف فكرها عند وجهه، ثم حديثها عنه بالمفرد الغائب (سيدفعه)، يدل على حضوره كقوى غاشمة تتربص بكل الأهالي الضعفاء. يرسل العمدة بخفيره/ محمدين ليرهب الخالة جندية بعدم ذبح عنزتها أو بيعها لغيره، "ودخل محمدين الخفير، واتجه من فوره إلى العنزة، ودفع بقدمه في جنبها، فجفلت من دفعته، فعلم أنها حية، في الحال صاحت جندية:

\_ أبعد رجلك. انقطعت رجلك.

ضحك الخفير، ثم قال:

- جئت أطمئن على أنك لم تبيعيها، أو تذبحيها، العمدة يحذرك يا خالة من مخالفة القانون، وإلا دفعت غرامة كذا مائة جنيه، وسجنت يا خالة.

ـ مائة جنيه، وسجن.

شهقت جندية وهي تقول ذلك، ثم أضافت:

\_ من أين؟

\_إذا عجزت عن دفع الغرامة تسجنين بها يا خالة.

قال ذلك حافظ وراحت جندية تنظر في وجهيهما. ثم سألت:

\_والعمل؟

قال الخفير:

\_ تبيعينها للعمدة، قبل أن تموت.

\_بكم؟

بجنيه واحد. ها هو. العنزة مريضة، وقد تموت قبل ذبحها"(٢٠٠٠).

ولا يأتى طغيان العمدة وسلطته فى الريف المصرى إلا بفعل استمداده للطغيان والظلم من القيادات الأعلى، الأكثر سلطة والأكثر فسادًا. يوضح ذلك مدى الظلم والقهر الذى حاق بقرية (الهجانة)، التى زاد فيها ظلم العمدة وجبروته بعدما تماهى بسلطة الملك فى مصر المحروسة "أقارب الجوهرى باحوا بالسر. ابنهم العمدة دفع ستة آلاف جنيه لياور الملك، فحجز الياور لنفسه ألفا، وأعطى الملك خسة. الملك منح الجوهرى لقب بك فى حفل رسمى بالقصر الملكي. أعلن فيه فرمان اللقب، الأعيان ورجال الإدارة وكبار رجال العوائل توافدوا على الدوار، وصافحوا مهنئين يد الجوهرى التى صافحت بد الملك" وسافحات الملك "دونات الملك" الملك المنات ال

العمدة إذن صورة مصغرة للفساد، للطغيان العام الذي حكم مصر في أيام الملك، الذي راح يغدق ألقابه الجوفاء لكل من يدفع الآلاف في قصر



المرتشين والفاسدين، ولذلك فها إن يعود الجوهري من مصر المحروسة محملاً بلقب الباكوية حتى يفرض العديد من القيود على القرية التي تشور في وجهه، ولا ينقذه سوى مجيء الهجانة ليحفظ ماء وجهه بعدما ضربت عائلته.

فى نهاية القصة يرضخ العمدة/ الجوهرى لقرار عزله من قبل الحكمدار، لينفك الحصار المفروض على القرية، ويتبادل الفريقان أسراهما، ولكن يبقى قرار ترشيح الجوهرى/ العمدة المقال/ للعمدة الجديد. الحفناوى حاملاً للعديد من الدلالات، وذلك لكون قرار الترشيح يخضع لاعتبارات الثروة وامتلاك الدار الملائمة وانتسابه لعائلة كبيرة العدد، وهى أمور فى مجملها غير موضوعية لتولى العمدة/ الحاكم، فليس الاختيار نابعًا من اختيار المحكومين/ أهل القرية، وليس نابعًا من صلاح الحاكم الجديد القادر بحكمته وفهمه على جمع كلمة القرية. إن مقوماته لتولى المنصب، يجمعها الجوهرى بقوله: "الحفناوى يا جناب الحكمدار، راجل غنى، وميسور، وبيته ينفع دوار، وعنده خيل هو وعيلته ياما"ريين.

لقد انزعج عبد المعطى من اختيار الجوهرى للحفناوى خلفًا له، وذلك لأن الاختيار - كما ذكرت - لا يخضع لأمور موضوعية من ناحية ولأنه - أى الحفناوى - من سلالة عائلة تتصف بالظلم والطغيان، من ناحية أخرى "انزعج عبد المعطى من ترشيح العمدة للحفناوى، بل ولأى رجل من عائلته فالغنى يورث الطغيان والظلم، وعائلة الحفناوى دماؤها الفرنسية القديمة ورثت القسوة حتى عياله قساة، ورثوا القسوة والعنف، يقطعون الشجرة لأنها مائلة وليست مستقيمة، يدبون العصى في مؤخرة الدجاج الشارد ويخرجونها من أفواهها"(۱۲۷)



الحفناوى كما يصفه المقطع السابق نبت ليس أخير في سلالة الطغاة، التي ما إن يزول منها واحد حتى ينبت الآخر. تسرى في عروقه الجينات الوراثية التي استقاها من أجداده الفرنسيين الذين طبعوا على عائلته بخاتم الغلظة والقسوة حتى إن أطفال عائلته تتملكهم غريزة العنف والإفساد التي تطول الشجر المعوج الذي لا يورق لهم والدجاج الشارد ليعبثوا بروحه.

وأعوان العمدة من الأعيان وكبار رجال العائلات كالعمدة، يستمدون طغيانهم من العمدة نفسه، ولذلك فدائمًا ما يطوى الحاج إبراهيم بلهنية قلبه على ذنب من ذنوب الأعيان "نها إليه خبره، طرد العين مثلاً مؤاجرًا، أو ظلم مزارعًا، أو ضرب زوجته كفًّا، أو طرد ابنة له أحبَّت خادمًا كان هو أو أبوه، خادمًا له يومًا أو أكل حقًّا لأحد، أو رد سائلاً "١٠٠١".

#### ٢ ـ الماشا والملك

يعد (الباشا والملك) أحد وجوه الطغاة التي تظهر في قصتي (عطشان يا صبايا، كل الملوك يموتون)، وقد آثرت أن أجمعها في سياق واحد على السرغم من الفارق النصي، وذلك لوجود بعض الاعتبارات الفنية بينهما:

أولاً: أنها نموذج أقوى وأعتى لتمثيل دور الطاغية، يساعدهما في ذلك إمساكها بمقاليد سلطة/ حكم أكبر إضافة لامتلاكها لثروة مالية أكبر.

ثانيًا: إن دورهما في تجسيد دور الطاغية يتعدَّى دور العمدة المحدد، ليشمل قطاعًا عريضًا من الجماهير/ المقهورين.

ثالثًا: يبقى أن أهم ما يجمعها في سياق واحد هو أنها \_رغم تعاظم دورهما في تحريك الأحداث \_لم يظهرا نهائيًّا على مسرح الأحداث. إنها يلعبان



\_ فقط \_ دور الغائب/ الحاضر، تحكى عنهم الشخصيات المتأثرة بضغوطها، إنها يذكران بدور (القيصر) الطاغية الذي دارت من حول هكل الأحداث دون حضوره.

فى قصة (عطشان يا صبايا) يتحاور الحاج على مع ابنه حول أراضى القرية التى مات زرعها وجف ماؤها بسبب تحويل مياه الترع إلى أرض الباشا وحده، وهو ما أدى لبزوغ الأسطورة وتحريك كل الأحداث. "وقال الشيخ لابنه متجاهلاً ما حدث كله:

- انبارح يا به، قالوالى فى المركز، إن الشكوى اللى كتبتها للناس ماوافقوش عليها.

فقال الحاج باهتمام:

- تموت الأرض بجه، علشان أرض الباشا تشرب من المية المحجوزة في رأس الترعة.

وقال ابن الشيخ:

ـ حنعمل ايه. يوم الحكومة بسنة.

فقال الحاج بحزن ظاهر:

\_ زمان الأرض بقت شراقى والزرع دبل وبقى همدان.

وعلى غير موعد، قال الشيخ عبد العال:

\_ابَّه. إلا فين مفتاح العيلة الكبير؟



ضحك الحاج على آنئذ بسرور، فها تزال له قيمة عند الجميع، حتى لدى ابنه الذي أصبح يسيطر على كل شيء في هذا البيت، وقال لابنه:

ـ شوف يا بنى. البيت ده مفتاحه ماحدش عرف مكانه، واللى فحتت له في الأرض، ودفنته جوه البيت، بعد ما قفلت الباب من جوَّة، هيَّة جدة جدتى أم الخير. بعد بنتها ما اتقفلت عليها الأرض. من أيامها والمفتاح مالوش غوابر، وباب البيت مقفول، وحتى خرم المفتاح بتاع الباب، سدَّته أم الخير بالطين "بهس»

لقد توازى ظهور الباشا. الطاغية مع ظهور الأسطورة/ الحلم، في وقت أنّت فيه القرية المصرية لفترة طويلة من هموم الإقطاع والإقطاعين، من ضغوط الفرد. الباشا الذي يحظى بالسلطة في مقابل الفلاحين الضعفاء المحرومين من كل المقومات الأساسية لمواصلة الحياة، ولذلك فالحكى عن (زمن الأرض الشراقي) يوازى الحكى عن البيت المهجور، بوصفه الحاوى لخزينة الكنز المدفون. حيث الخلاص الأسطورى لتخطى الواقع المرير.

الباشا لا يحضر بشخصه لنتعرف على ملامحه الجسدية وأبعاده النفسية والاجتهاعية، ومع ذلك فإن حضوره أوضح من أن يُغفل. إن أثره في شخصيات القرية، بل والقرية ككل، حاضر بها لا يمكن تجاهله، ولذلك فمها حاولت الأسطورة بها لها من حضور لا يستهان به في عالم الريف، فلن تستطيع أن تمحو حضوره الطغياني الماثل حقيقة في أرض الواقع، ولذلك فالحاج على لا يستطيع الفكاك من مجاله الطغياني \_ إن صح التعبير، فهو دائمًا نائم، يرى تحته " أرضا فسيحة، عطشي، متشققة، كل شق فيها تغيب فيه ساق رجل. أعواد خضراء أصبحت حطبًا يابسًا. كيزان الذرة والقمح لم تعرف الميلاد أبدًا.



مياه الترع جفت. آبار عديدة تناثرت في قيعان الترع الناضبة، ولا ماء فيها سوى شبر واحد. حوله ألف فم وألف لسان. شقوق الأرض ملأى بالأطفال كالرمال. يبحثون عن حبة قمح. الدنيا كلها فرن ينصهر فيه الكل، والكل، وهي، الصبية الصغيرة، تصرخ تحت كل شق، وفي قلب كل قاع: عطشانة يا أمًا، عطشانا با!!! ما "دناه"

وفى قصة (كل الملوك يموتون) تغيب الشخصية / الملك جسدًا وتحضر فعلاً وأثرًا. يتهاهى البرى حليًا. مجازًا مع ملك مصر، لأنه يعد نفسه مثل أى ملك، حتى ولو كان ملكه على رقعة الشطرنج ذات الملوك الوهميين. يتمسك البرى بلعب الشطرنج لكى يصبح "ملكًا على شيء ما، وهاأنذا الآن. ملك الشطرنج في هذه المدينة، بل ثم مصر كلها" المنها في هذه المدينة، بل ثم مصر كلها"

لا نتعرف على الملك إلا عبر صورته المعلقة في المقهى، يراه صلاح والبرى وهو جاثم على كل شبر في البلاد، في المقهى يرفع البرى عينيه إلى "صورته في المرآة، خلف رأس البرى وشال البرى بعينه إلى صورته على الحائط المقابل: شاربه مفتول، ووجهه يطفر عزَّ ا"عنه

تعكس الصورة المعلقة في المقهى الإشارة الوحيدة لحضور الملك في صورته الثابتة. تعكس الصورة الجلال الملكى لصاحبها ذى الشارب المفتول، الدال على القوة والجبروت والوجه المورد من دماء غزتها أجساد الشعب المطحون. يقارن البرى نفسه بالملك وهو يتأمل صورته "وشال البرى عينيه إلى صورته على الحائط، عفوًا. كان يتنهَّد. خاطبه بحيرة: أنت يا ملكى ولدت وفي فمك ملعقة من ذهب، أنا لم أخترك ملكًا، وولدت أنا لأجدك ملكًا على. أبوك



ثم أنت. أخبرني يا ملكي، برغمي: أكان لك يومًا هدف مثل هلال وصلاح. اثنان من رعاياك يا مولاي. لم فتلت شاربك على الجانبين إذن؟ لم، ما دمت ملكًا، بقيت مع هؤ لاء المختَّفين في معسكراتهم؟ لم خرجت مع غانية في سيارتك، ورحت تقطع الطريق الصحراوي في جنون، حتى انقلبت بك وسقطت جريحًا، وهربت هي؟ بل. لم قبلت أن تبقى ملكًا، سجين المخنشين، وتجار الكلمات، في قصر ك؟ خنزيرًا يعلف جيدًا كعجول المواسم، أرنبًا ينزو؟ ما دام لك هدف، فلم قبلت ذلك؟ ملك شطرنج أنت، مثلي. لا. بيني وبينك فارق: أنت سجين، وأنا حر إلا من أبي، وهذا المعهد الذي لا نجاة من سجنه، إلا إلى سجن أبي في أرضه الضيقة. أنت ترى يا ملكي مدى حريتي، واحد من رعاياك، تقوم أنت والساسة والمخنثون بإطعامه، وحمايته ومع ذلك ما زلت ملكًا، وما زال المخنثون لكن صدقني فأنت آخر ملك، ولسوف يرحل المخنثون، ويسقط الساسة، وربم تمتلئ الأرض بالحرائق. سأحاول أن أنهض يا ملكي، وأصبح ملكًا على نفسي، ومربعات السواد والبياض، والليل والنهار لو تعلم فيها، وقطعها الخشبية التي لا تضر أحدًا، يا ملكي، لا تحرس أحدًا، و لا تستجد من عذابه، كنوزًا وحريمًا، وسجائر توقد بأوراق المآذن الخضراء "(١٤٢).

#### ٣ \_ مقاول الأنفار:

مقاول الأنفار هو إحدى الشخصيات التي تمارس دور القوة الضاغطة بطغيانها على شخصيات قصة (الغريب). لا يظهر جسدًا وإن كان حضوره فعلاً يشكل المحور الحقيقي لتحريك الأحداث، في صعيد مصر الفقير، ينهى



عمال التراحيل الأعمال الموكلة إليهم، ينظفون الترع ويحفرونها فى ثلاثة أيام، ثم يمكثون أسبوعًا كاملاً فى انتظار المقاول الذى تعاقد معهم على الأجر. يغيب المقاول ولا يحضر فيأكل الانتظار أجساد العمال، المعلقة عيونهم على الطريق، على أمل حضوره. المقاول كباقى طغاة قصص سليمان فياض. يحضر فى عيون الشخصيات الأخرى كقوة مسيطرة تتحكم فى الآخرين وتخدعهم القال الغريب:

- هل تعتقد أنه سيأتي؟
- سيأتي. هو قال ذلك. لا بد له أن يأتي.
- أنا أيضًا أعتقد أنه سيأتي. لا يمكن أن يترك كل هذه الأرواح، ويذهب.
- نعم لا يمكنه ذلك. هو أتى بنا هنا لنعمل، ولقد عملنا وعليه أن يدفع لنا. لنذهب.

وصمتا وعلى مد البصر بدا النيل مكتظًّا بالمياه وبدت السماء فوقه رمادية مضببة.

وقال الغريب بحيرة:

- ـ نعم، لا يمكنه ذلك. أقول لك يمكن و لا يمكن.
  - \_ لكنه قال: ثلاثة أيام ويأتي.
- ولقد مضت عشرة أيام. من يدرى الغائب عذره معه.



على الشاطئ المقابل مرقت سيارة صغيرة، لمع زجاجها في الشمس، ووضع أمين كفه على عينيه متابعًا السيارة حتى اختفت ثم قال:

\_ له. سيارة تضوى مثلها.

فأجابه الغريب غير مكترث

\_ ولو، في النهاية سنرقد معًا نفس الرقدة.

وصمت ومرقب سيارة صغيرة فقال أمين وعيناه على عاصفة الغبار المدومة:

\_ هل نظل ننتظر هنا؟ لقد انتهينا من تطهير مقطوعيتنا، فلم لا يأتِ؟ قال الغريب:

\_الأنفار جميعًا على طول الفاروقية انتهوا من تطهيرها.

وأضاف مؤكدًا:

ـ سيأتي. هو قال ذلك، وعلينا أن ننتظره حتى يأتي "عنه.

يخلق غياب المقاول حالة من أفق الانتظار التي تستشرى في نفس الغريب ورفاقه، يخافون من المستقبل الذي ينتظرهم من أهل الناحية التي اعتدوا على نخيلها، في نفس الوقت الذي يجزنون فيه على مجهودهم الذي بذلوه من دون أخذ أجرهم، وبين الخوف من المستقبل والحزن على الماضى، يفكر الغريب في دورة الحياة التي يبقى فيها الأقوى "وفكر الغريب أنه من اللازم أن يأتى المقاول. لا بد أن يأتى ولا بد لهم أن ينتظروا عودته، وفكر: كيف يكون



حال عالم لا يأتى فيه المقاول، ولا يعرف أنفاره كيف يواصلون الانتظار """. لقد لعب المقاول - رغم غيابه - الدور المحورى في تجريك الأحداث، ورصد مظاهر حياة عال التراحيل الفقراء. نصب على العمال وأكل أجرهم في علاقة دائرية - يرى فيها الغريب - يلتهم فيها الأقوى من هو أقل منه "المقاول يأكل الأنفار، والأنفار يأكلون النخلة الصغيرة، والأرض تأكل الكل، ولسوف يأتى يوم يؤكل فيه الجميع: الأرض والشمس والنجوم. آكل ومأكول. دائن ومدين. دورة دائبة لا تعرف متى تنتهى """. مقاول الأنفار كالعمدة في القرية وكالرئيس في الدولة وكالباشا في الدائرة، وكالملك في المملكة، وجه قبيح من وجوه الطغيان التى تتحوّر في أشكال زئبقية، ولذلك فهو وجه الشر الظاهر في الحياة، وجه الشيطان الغاوى في عالم الغيبيات، وجه الغياب لكل قبيح يجب تنكيره، وجه السلطة الحاكمة بالمال والقوة والفعل، في مجتمع استسلم فيه البسطاء لإغراء "واحد من المقاولين، لا نعرف من هو، ولا من أى بلد جاء. قال لنا: تعالوا لتعملوا، فجئنا لنعمل، وحين أنجزنا ما علينا. تركنا واختفى، نحن لا نعرف من اسمه أكثر من أنه البك المقاول" ""

#### ثانيًا : الدور الوظيفي للمقهور

تلعب العوامل الاقتصادية دورًا لا يستهان به في قهر الأشخاص قبل الشخصيات، خاصة في ظل مجتمعات يقيم فيها الفرد بها يمتلكه لا بها ينتجه، وفي المجتمعات النامية يتفاوت توزيع الثروة بين الأفراد تفاوتًا كبيرًا، فدائهًا ما توجد طبقة تملك كل شيء في مقابل طبقة \_ تضم الأغلبية العظمي من السكان \_ لا تملك على الإطلاق شيئًا.



وقد ظل هذا الوضع سائدًا في مصر حتى قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ م، والتى حاولت تصحيح الأوضاع الفاسدة، ولكن وعبر العديد من المتغيرات السياسية والاقتصادية العالمية، ظهرت مرة أخرى طبقة جديدة من الإقطاعيين الجدد، زادت ثرواتهم وتخمت أجسادهم وذلك في مقابل زيادة رهيبة لعدد الفقراء الذين تزايد عددهم يومًا بعد يوم، وخاصة بعدما انهار النظام الاشتراكي وساد النظام الرأسالي باعتباره النظام الاقتصادي الوحيد والمعتمد في العالم، وفي ظل الفقر الاقتصاد ينمو القهر السياسي بأشكاله المتعددة والتي يعد الحكم الفردي فيها هو أقوى وأبرز أهم هذه الأشكال، وفي قصص سليان فياض، يرى الباحث تقسيم القهر إلى:

#### ١ المقهور بتأثير العوامل الاقتصادية.

الفقر في عالم الريف أحد أهم مظاهر القهر التي تصفع الفلاح لهوة عميقة، لا يجد فيها

أى يد تمتد لمساعدته، وسليهان فياض "يقدم عن هذا الفقر صورًا حية نابضة "١٠٠٠، لأنه يشكل في أكثر الأحيان الأسباب والنتائج التي تدفع الشخصيات والأحداث لنقطة الذروة.

ففى قصة (وبعدنا الطوفان) لا تحس \_ كإنسان \_ "بمأساة الرغيف كما تحسه فى هذه القصة، من حيث هو عذاب معنوى، ففى سبيل الرغيف تتعرض الحياة الزوجية للسقم، حتى السقوط فى الوقت الذى يحس فيه المرء ويعمى فاجعة الخيانة "(١٠٠٠).



فعلى غنيم الذى يطلب الإفطار، فى بداية اليوم، لا يجد سوى رد سميحة القاسى "ليس لدينا خبز "(١٠٠٠)، فى الوقت الذى يبكى فيه ابنهما - الرضيع/ برعى - لعدم وجود لبن فى ثدى أمه، فتقول بحسرة: "سأكمل له رضعته ماء"(١٠٠٠)، ولا شك فى أن وضعية الفقر التى يرسمها الكاتب من خلال المقتطفين السابقين تضعنا فى مواجهة طبقة شديدة الفقر.

وأمام هذه الدوافع تسقط سميحة في عالم الرذيلة مع ممدوح ابن عليوة، ولم يكن سقوطها في المرتين سوى لسد جوع الأطفال، فالمرة الأولى "كانت وهو حى. كنا جياعًا. أنت تعرف" " والمرة الثانية كانت بعد موت زوجها بأسبوع واحد لأنه "لم يعد لدينا خبز منذ يوم " " " .

وعلى الرغم من أن على غنيم مات محروقًا فإن الحريق لم يطهر قلوب القرية ولا قلب عليوة، بل إن عليوة الذي مات على غنيم وهو يطفئ حريق بيته ودكانته، راح يمن لمنسى على القبر الذي منحه لعلى غنيم "اسأل الحاج رجب من اشترى له قبره بأرضه وطوبه أنا الذي دفعت ثمنه لقد منحته قبرًا لم يكن ليجده، اسأله لماذا فعلت ذلك؟ لأن أحدًا آخر لم يهبه قبرًا واحدًا من مقابر



أسرته "٥٠٠٠، ونسى عليوة أن عليًّا قد حضر قبل ساعات قليلة وطلب منه "ربع جنيه كقرض "٠٠٠٠، ولكن عليوة رفض إعطاءه القرض لأن عليًّا "لن يستطع توفير هذا المبلغ في أى يوم "٠٠٠٠، ولم تمض الساعات حتى مات محترقًا من حمل براميل الجاز الموجودة في دكانة عليوة، لينقذ القرية "الظالم أهلها" وليته ترك الحريق "ليته فعل. كانت القرية ستتطهر. حتى من الحزن "٠٠٠٠.

وفى قصة (الغريب) نجد عمال التراحيل ـ الفئة الدنيا فى المجتمع ـ وقد "صارت جلودهم على جماجمهم وعيونهم غائرة """، وهم يعيشون "فى كوخ بلا سقف والشمس فوق الرأس تمامًا وليس من ظل لشيء""". بعدما نصب عليهم مقاول الأنفار وتركهم بلا أجرة بعد العمل المضنى فى حفر الترعة، قرب مدينة قوص.

لقد ظلوا عشرة أيام فى أكواخ السهار التى بنوها ينتظرون عودة المقاول ويحلمون بالأجر قبل أن "يأتى موسم جمع القطن، لا بد أن أعيش ولكى أعيش لا بد أن أنال حقى فى يدى، وأستريح لأسابيع فى عش على حافة البركة، وساقاى مدلاتان فى مائها" وفى أثناء

انتظارهم الطويل يأكلهم الجوع ف"لم يفطر أحد بعد" و"لم يبق معنا شيء نأكله """، سوى أكياس بها " بقايا خبز """، ويتغلبون على الجوع بنصيحة الغريب بشرب الماء "فالماء يملأ البطن دائمًا" ""، ويشتد الجوع بالعمال فيجورون على طلع النخل يأكلونه ليسدوا الجوع الذي " يجعل الناس يأكلون حتى موتاهم """، ويقرر العمال في النهاية الرحيل خوفًا من أن يقتلهم "أهل الناحية غدرًا" ولفقدهم الأمل في عودة المقاول، ولكن الغريب يصر على



البقاء ليأخذ أجره، ويصر أمين على اصطحابه حتى لا يقتله أهل الناحية ويشتد الصراع بينها فيقتل الغريب على يد أمين، تمامًا مثلها تنبًّا الغريب بقتله، ولكن هل قتل أمين الغريب فعلاً؟ أم أن الفقر والمقاول هما اللذان قتلاه، ألم يقل الغريب ذلك لأمين وهو يستدير ليرى وجه قاتله "لم تقتلنى أنت. قتلنى المقاول. قتلنا بيدك. قتلنا جميعًا من زمن بعيد. منذ ولدت أنا"(۱۷۰۰).

وترصد قصة (الأعرج)، الفقر المدقع الذي يتعرض له على الأعرج في قرية مات قلبها أمام توسلاته لمترى صاحب الدكان لكى يعطيه قرشًا. "أعطنى قرشًا يا عم مترى" أو قطعة حلاوة يسد بها جوعه "طيب اعطنى قطعة حلاوة يا عم مترى، حلاوة، "(١٧١٠)، ولكن مترى في الحالتين يتذرع بالصمم، وما مترى سوى واحد من أهل القرية، يفعل كها يفعلون تمامًا، فالأعرج يصيح في أهل الحارة بحرقة "يا ناس يا أهل الحارة، أكل يا أهل الحارة بولكنه لا يجد من أهل الحارة العرب، ولكنه لا يجد من أهل الحارة العرب ولكنه لا يجد من أهل الحارة سوى الضرب بخشب السنط.

ويترك الأعرج أهل الحارة ويذهب إلى بيت العمدة ويتوسل لخفيره قائلاً: "وحياة النبى يا أبو أحمد. قل للعمدة أن يعشينى أو يرسل لى قرشًا"""، ولكن الضرب بالحذاء كان هو الرد الطبيعى "البلد لم يعد بها خير"""، وأمام قسوة ما يلاقيه الأعرج في حاضر القرية، لا يجد أمامه سوى استرجاع الذكريات القديمة لأيام كان يأكل فيها ويشرب "كان وجه الأعرج سمينًا مدورًا مشربًا بحمرة" "سن كرم النساء اللائى كان يقول لهن وهن ينظرن إليه بإعجاب "ذلك من خيركن يا سيداتي """.



ويقرر الأعرج \_ إزاء الواقع المرير الذي يلاقيه في القرية \_ الذهاب للمدينة، ممنيًا نفسه بواقع يعتقد أنه سوف يكون أحسن حالاً، ولكن قلب المدينة القاسى لم يستقبله كها توقع، لأنه لم يجد في استقباله سوى عربة سريعة أرادت قتله.

وهكذا وجد الأعرج نفسه في المدينة "وقد تدحرج حتى سقط في قناة جافة" (۱۸۰۰)، ووجف قلب الأعرج ودق عاليًا فقرر العودة مرة أخرى للقرية / للكلب فوكس، حيث لا تربطه أية علاقة بأى شخص سوى فوكس ف"لولاك يا فوكس لولا خوفي من عدم عودتك، لما عدت يا فوكس "(۱۸۰۰)، ولم يكن العود أحمد كما تمنى لأنه عاد ليجد "رائحة رماد محترق "(۱۸۰۰)، ففهم أنهم قد حرقوا كوخه في غيابه، حرقوه بالنار ـ نفس النار ـ التي حرقوا بها على غنيم من قبل.

وهكذا تظهر العوامل الاقتصادية بوصفها واحدة من أهم الأدوات الرئيسة في قهر الكثير من الشخصيات، ويستخدم السارد العديد من الوسائل الفنية لاستحضار شخصيات غلبها الفقر المادي؛ ففي قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) يتبادل حسن/ البطل حوارًا مع صديقه عطية، يأتي فيه بذكر عم مرجان. الذي رضخ للفقر عن طيب خاطر "ضحك عطية وقال:

- \_أتذكر عم مرجان؟
  - \_نعم. ما له.
- \_كان عبدًا لعائلة الديري.
  - \_أعرف، وأصبح حرًّا.

- لكنه رفض هذه الحرية.
- كان صاحبي لم يقل لي ذلك.
- لم يقله لأحد. لكنه ظل جالسًا يخدم أسياده من عائلة الديرى. ظل عبدًا حتى مات. يعمل مقابل الفضلات لطعامه. بلا أجر، بلا زوجة، يزرع. يصنع مقاطف من الخوص، وأقفاصًا من الجريد، يغزل خيوط القطن والصوف. ينسج بالإبرة طواقى لرؤوس العائلة، وتككًا لسراويلهم الداخلية. يربى الأولاد. ينزح آبار البراز في بيوتهم، ويقطع السباخ من حظائرهم. حتى مات شيخًا فانيًا "٢٨٠٠).

يلعب الحوار الدائر بين الشخصيتين دورًا في استحضار شخصية أخرى/ مرجان. التي تغيب عن الحضور الفعلى في النص، في تواز بين غيابها فعليًّا وتهميشها حياتيًّا لأقصى درجة. يستلم مرجان صك حريته، فيرفضه راضيًا عن قناعة بالعيش وحيدًا بلا زوجة أو ولد. يقنع فقط بالعيش عبدًا لأسياده حتى يموت شيخًا فانيًّا.

وفي المدينة تزداد قضية الفقر سوءًا وذلك لأن ابن المدينة في حاجة إلى وسائل ترفيه ومستوى معيشي إذا قيس بمستوى أهل القرية فهو ترف، ولكنه بالنسبة لابن المدينة ضرورى في ظل الحاجات المتعددة والمتطورة وهي الحاجات التي يراها ابن المدينة أمام عينيه دائمًا، في حين أنها محتجبة عن ابن القرية، ولذلك يعيش ابن المدينة في أزمات نفسية لا يستطيع منها فكاكًا" سيذهب إلى عمله الآخر، بعد الظهر، من أجل مطالب البيت التي لا تنفد. مع ذلك فهو مدين. مرتبه ينمو كما كان ينمو مرتب الآباء، والأسعار ترتفع عامًا بعد عام" دمام.



وهكذا يتأزم يوسف نفسيًّا وهو يدور كالحاربين عملين: صباحًا ومساءً. يزداد راتبه باتجاه عكسى مع ارتفاع الأسعار، ولذلك يتمنى أن يواتيه الحظ "ولو بألف لحظة ذل، ولو بألف ميتة وميتة، ليرفع عن كتفيه عبء البيت والوسط والمظهر. ليطمئن على مستقبل الزوجة والولد "ش. يتمنى السفر إلى إحدى الدول النفطية حتى ولو على حساب كرامته. مثلها فعل صديقه كال الذي لم يجد عملاً بعد التخرج، فطاف على كل السفارات العربية ليحظى بالتعاقد الذي لم يواتِه سوى بالتعلَّق بعربة سفير وهي تجرى مسرعة "أحاط الحاجزين الزجاجيين بزراعة وطوى عليه ساعده، وذراعه الآخر يمتد طلبًا للعمل. رجا، وتوسَّل، وبكى، ورفض أن يدع العربة حتى أخذ منه رجل المعجزات الورقة والعربة سائرة بها، وساقاه مطويتان إلى فخذيه حتى لا تأكلها العجلات، كتب السفير على الورقة بالموافقة، فقفز مبتعدًا عن العربة، اشترى سنواته القادمة بلحظة ذل" ش.

من العرض السابق يتضح أن الكثير من شخصيات سليهان فيهاض، وهي الشخصيات الرئيسة والثانوية تعيش تحت خط الفقر المادي. تملأ بحضورها النصى والفعلي معظم أجزاء العالم القصصي، يتوازى فقرها مع فقر المكان الجغرافي. تقهرها الأوضاع المادية لتتأزم نفسيًّا في واقع ضيق. تحلم دائمًا بالخروج من عنق أحد أخطر أمراض الثالوث المرعب (الفقر - الجهل المرض)، بل إن سليهان فياض غالبًا ما يحيل على الفقر المادى بوصفه منبع كل مرض وأساس كل جهل ومنبت كل حقد.



## ٢ - المقهور بتأثير العوامل السياسية

يمثل القهر السياسي أحد أهم أشكال القهر التي تدفع بشخصيات سليان فياض للانفصال عن العالم المحيط بهم، ويعد القهر السياسي أحد الأنباط التي تؤدى لتأزم الشخصية نفسيًّا. بل ويؤدى إلى تخبطها في واقع مظلم، تعانى فيه من الحلم بمثال/ بواقع ديمقراطي وهي تواجه مجتمعها، لأنها "دائرًا واعية بانتهاء أو تماثل أيديولوجي سياسي متناغم، وهي الآن تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع "شمن والقهر السياسي دائرًا ما يظهر في قصص "تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي "سمن. يحاول فيها القاص أن يقدم التجربة في كهالها وهي في درجة قربها الشديد من الحياة، وتتجلى ملامح القهر السياسي على شخصيات سليان فياض من خلال المظاهر الآتية:

## ١ ـ الخوف من الحاكم

تبدأ أولى مراحل القهر السياسى بخوف الشخص من السلطة، وذلك مع لمعرفته المسبقة لما يمكن أن يحدث له من الحاكم المتجبر، يحدث ذلك مع راوى/ بطل قصة (الطائف مدينة جميلة). هو ومن معه من المدرسين المصريين العاملين في المملكة العربية السعودية، فقد نشرت إحدى صحف المملكة خبرًا يعكس مدى خوف المحكوم من الحاكم "مدرسو الطائف المصريون يعكس مدى خوف المحكوم عن الحاكم "مدرسو الطائف المصريون أحسنكرون تصرفات الرئيس جمال عبد الناصر، ويؤيدون الملك سعود: أدهشني الخبر وأخافني، فقلت:

ـ خبر مفتري.

وقال القريعي وهو مستمر في اللعب:



\_المشكلة حين نعود إلى مصر، فما يخص عبد الناصر، يصل إليه أولاً بأول. وعلق العطار وقال:

- المشكلة أننا إذا سكتنا، ولم ننشر تكذيبًا لهذا الخبر، فسنواجه محنة عندما نعود: نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربها نرفد لصالح الأمن العام، أو نعتقل، ما رأيك أنت؟

كان العطار يوجه كلامه لي. قلت له وللقريعي:

- المشكلة الأخرى، أننا لو بعثنا تكذيبًا لهذه الصحيفة، وهي من صحف المملكة، فلن تنشر تكذيبنا. كيف ينشرون مثلاً أننا نؤيد عبد الناصر، ونستنكر تصرفات الملك سعود، أو حتى: نحن مدرسي الطائف نؤيد عبد الناصر. دون أن نستنكر تصرفات أي أحد؟ "(۱۸۰).

المقطع السابق يوضح إلى أى مدى تعيش الشخصية في رعب من الحاكم، فالمدرسون المغتربون يخافون من جمال عبد الناصر لأقصى درجة، يخافون من خبر مكذوب لا دخل لهم فيه، ويتوقعون بدلاً من سؤالهم عن صحة الواقعة أو حتى تفهم أوضاعهم السياسية التي دفعت بهم لتبني فرضًا عدا الرأى. يتوقعون لمعرفتهم العميقة بأساليب الحاكم منعهم من السفر مرة ثانية أو اعتقالهم إذا لزم الأمر.

وإزاء هذا الخوف الدفين في نفس المدرسين، يقرر البطل \_ تفاديًا لأزمة قد تحدث له ولزملائه \_ التأرنب ( المسال برقية باسم مدرسي الطائف



المصريين إلى جمال عبد الناصر، "نؤيده فيها، ونستنكر الخبر المنشور بتاريخه في الصحيفة السعودية. دون أن نذكر سعودًا بخير أو شر "١٠٠٠.

وقد قدم البطل مسوغات خوفه الموضوعي من عبد الناصر بقوله: "أنا حقًا لا أحب عبد الناصر، كيف أحبه وأنا أراه ينفرد بالسلطة، منذ رفضه لعودة الجيش إلى الثكنات، وإبعاده لمحمد نجيب، وتأجيله لوضع الدستور، وإقامة أحزاب وبرلمان، وأعرف مع ذلك، أنني أقدره وأخافه، لأنه جرؤ وأمَّم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية، وألغي امتيازات الأجانب، والمحاكم المختلطة في مصر، لكنني في الوقت نفسه، مع تقديري لشجاعته الفردية كديكتاتور صغير، لا أحترمه، لأنه أضاع السودان، وهو يتفاوض مع الإنجليز، وخاض حرب ٥٦ في غير أوانها ورأيي أنه يعيد لعبة محمد على باشا بين فرنسا وإنجلترا، وهي لعبة خائبة يلعبها الآن بين الاتحاد السوفييتي وأم بكا" «١٠»

إذن فعبد الناصر - من وجهة نظر الراوى - المستبد العادل. الحاكم الذى يعمل لمصالح شعبه ولكنه ديكتاتور مستبد لا يعرف التفريق بين السلطات التى يجمعها في يده بدون وجود لدستور أو لتعددية حزبية أو مراقبة برلمانية.

وهكذا وُضِع البطل ورفاقه بين شقى قهر دولى \_ إن صح التعبير \_ فعبد الناصر ينتظرهم فى مصر وسعود يجثم على أنوفهم فى المملكة مثلها يجثم على شعبه "الرازح تحت حكم أسرة، كها كان الحال، تحت الحكم العربى كله، طوال قرون مضت، ومرعوب من الحرس الوطنى """ ويستمر خوف المصريون \_ المغتربون \_ من أهل المملكة أنفسهم، وخاصة بعدما تغيرت معاملتهم،



وظهرت بوجهها القبيح في مواقف شتى فمن "يذهب إلى المسجد لصلاة الجمعة يسمع بأذنيه خطيب الجمعة يقول بمل عمه في الخطبة: هؤلاء المصريون الكفرة. هذا الاستعمار الثقافي، ومن يذهب إلى جزار ليشترى لحمًا، يقول له الجزار: رح نحن لا نبيع لمصريين كفرة، ومن ينام في بيته صاحبًا مهمومًا، أو مستغرقًا في نوم كابوسي، مرتاعًا من خوف الجوع، وذل الحاجة، والشعور بالإهانة، ينتبه على صوت طارق، يدقُّ عليه باب بيته، أو نافذة حجرة نومه، قبيل الفجر، قائلاً: الصلاة يا مسلم، الصلاة يا مصرى" وسمى

ولكن المصرى الذى غُلب على التعايش مع القهر السياسى لسنوات طويلة استطاع بذكائه تحويل الدفة لصالحه. حيث قرر المدرسون في الطائف عمل أول اعتصام سياسى داخل المملكة للحصول على رواتبهم، وقد نجح هذا الاعتصام وأتى بثهاره بعدما خرج الطلاب في مظاهرة سلمية مطالبين بعودة المدرسين المصريين.

## ٢ ـ تزييف الواقع

يتم تزييف الواقع الذي يعد من أولى درجات القهر السياسي. عن طريق تغييب حق المواطن في المشاركة السياسية، ففي انتخابات اختيار رئيس الجمهورية لا يسرى بطل (أوراق الخريف) أوراق الاستفتاء إلا كأوراق الخريف، تتكاثر وهي تملأ الشوارع والطرقات. يحجم المواطنون عن الإمساك بها والتعبير فيها عن رأيهم، لأنهم يعلمون أنه لا جدوى منها.

وفي ظل هذا الواقع المزيف، لا يرى فتحى \_ من فاتدة \_ سوى توزيع هذه الأوراق على أصدقاته المغيين في المقهى، وهم يحتسون زجاجات البيرة



"يركب فتحى الأتوبيس، ويعبر به الكوبرى. أوراق الخريف ما تزال تتساقط. ذات مرة اتفق مع تسعة أصدقاء. على قول لا، في لجنة ما، وذهبوا معًا، وملأوا فراغ الدوائر السوداء، وفي اليوم التالى، أعلنت نتيجة اللجنة. كانت مائة بالمائة. من يومها لم يذهب إلى أية لجنة، حتى جيء به مرغمًا، رئيسًا للجنة" (١١٠٠).

## ٣- الكبت السياسي:

يحدث الكبت السياسى فى ظل غياب المؤسسات الديمقراطية وتشديد الحكومات العربية على المثقفين واضطهادهم وحظر العمل السياسى. يحدث هذا الكبت لبطل قصة (الغضب)، الذى يقهر سياسيًّا بأن تحبس حريته فى التعبير عن رأيه. حاول المواجهة ولكنه جبن فى اللحظة المناسبة فنسى اسمه "كانت أوتار صوته قد بحَّت من الهتاف، وفى اللحظة الفاصلة جرى إلى شارع جانبى، وقلبه يدق بشدة وركبتاه ترتعدان. كان خائفًا وجبائًا، وأخذ يتابع المعركة من فوق الرؤوس، وعبر الأيدى والأرجل "نيان

لقد حاول الغاضب التعبير عن غضبه هو والغاضبون مثله، ولكن هل يسمح فى واقع يحكمه القهر السياسى، أن يعبر فيه هؤلاء الغاضبون عن رأيهم؟ الجواب دائمًا ب(لا) لأن هؤلاء الشجعان "يطاردهم الرصاص من فوق الرؤوس""، بل ويطول الرصاص "واحدًا كان يتفرج فى الشرفة""، واحد لا ذنب له.

لقد قهر الكبت السياسي كل أصحاب الكلمة، فحولهم لجبناء يخشون ضربات الحراس "ماذا بقي لك إذن؟ نسيت اسمك، ولم تعد تـذكر بـدلاً منـه



سوى: الجبن والهوان والخوف "مهم، ولذلك فالدعوة موجهة لنا جميعًا "لنتعلم معًا، كيف نرمى حجرًا في وجه الخوف" معًا، كيف نرمى حجرًا في وجه الخوف" معًا،

لأنه لا أحد منا بريئًا، "من منا البرىء؟ البرىء هو الثائر حتى الصمت خطيئة"(٢٠٠٠).

#### ٤ ـ التصفية الجسدية

التصفية الجسدية من أخطر مراحل القهر السياسي، بل هي المرحلة التي توضح وبقوة مدى استهانة القوى السياسية بالجسد الإنساني، بالروح العلوية لصاحب الرأى، في هذه المرحلة يستهين صاحب السلطة بكل مقدس وغال عند المقهور. يتعالى بأدواته القهرية ليفعل ما يجلو له وهو رائق البال.

"\_لم يعترف. كنت أعرف أنه.

بنبرة إشفاق واعتزاز قال أيمن:

\_جربنا معه كل وسيلة، برميل الماء. الكي. الجلد. الـ.

قاطعه المأمور. ناظرًا إلى عنتر.

ـ لم يبق لعباس إذن سوى عنتر "(١٠١).

ولا تقتصر التصفية الجسدية على صغار المقهورين سياسيًّا، بل تمتد لتطول الكبار منهم. لتصل إلى مدير مكتب الرئيس وكبار الضباط الذين يقتلهم الرئيس في قصة (ليلة أرق في حياته) كدليل على غياب السلطات التشريعية والقضائية عند الحاكم المستبد.



## ثالثًا: الدور الوظيفي للمرأة

لحضور المرأة في العالم القصصى دلالات عديدة. أبرزها أنه حضور منطقى لعالم تقوم كل مفرداته على فكرة الثنائية، حيث التقاطب الواضح في كل عوالم الحياة (الإنسان، الحيوان، النبات، الجاد)، والمرأة شريك حقيقى للرجل في صنع العالم وتمثله، يتعدد دورها باعتبارها فاعلاً ومفعولاً في أشكال تساوى في مقدارها دور الرجل إن لم يفقه، ويعد انحياز الكاتب لأى من العالمين انحيازًا لنمط أحادى الجانب، لا يقوى بنفسه على مجابهة الواقع، وقد لاحظ الباحث أن حضور المرأة في عالم سليمان فياض به من الخلل ما يستدعى التوقف أمام هذه العينة، المنتقاة، والتي تحدد مدى حضور المرأة في قصص الكاتب.

أ - قصص ذكورية فقط: وهى القصص التى لا ترد فيها أى شخصيات نسائية قط (الضباب، أوراق الخريف، الكلب عنتر، جسر حى، الرجل والسلاح، العودة إلى البيت)، ويلحق بهذه المجموعة قصص لا يتعدى فيها دور المرأة المدور الهامشي، أى أن ظهور إحدى الشخصيات النسائية في هذه المجموعة لا يشكل أى دور جوهرى، بل ولا يمكن تمثله واستحضاره حتى كفاعل ثانوى وهى (الغريب، حلقة ذكر، كل الملوك يموتون، ذات العيون العسلية، بلهنية، العودة، ضريح ولى الله المقدس، المسلسل، وفاة عامل مطبعة، الغضب، على الحدود، الإنسان والأرض والموت، اللص والحارس، الهجانة، الأعرج، زيارة في الليل، الغزوة الواحدة بعد الألف، ليلة أرق في حياته، الطائف مدينة جيلة)



- ب. قصص ثنائية الجانب: وهى القصص التى تجمع بين حضور كلا الجنسين، باعتبارهما شريكين في صنع الحدث، وهى (سندريللا، قنديل، الذبابة البشرية، اللغز، أطلال على رصيف مقهى، جناح استقبال النساء، زهرة البنفسج، العيون، في زماننا، عود كبريت، عندما يلد الرجال، عطشان يا صبايا، أحزان حزيران).
- ج قصص نسائية: وهى التى تقوم فيها المرأة بالبطولة مع حضور الرجل باعتباره شريكًا في صنع الحدث معها، وهى (الذئبة، جاكيت من الفرو الرخيص، أمرأة وحيدة، عنزة خالتى جندية).

### من العرض السابق يمكن القول إن:

- ١ ـ ينحاز عالم سليمان فياض إلى منطقة الذكور الخالصة أو تلك التى لا
   يكون للمرأة فيها دور يذكر.
- ٢ ـ لم ترد قصص يختفى فيها دور الرجل تمامًا، مثلها اختفت المرأة في ست قصص، وهذا ما يؤكد حضور الرجل كسلطة نصية وبطولية وفاعلية.
- س استحوذ الرجل وبشكل منفرد على دور الراوى، في حين غابت المرأة تمامًا عن القيام بهذا الدور، وهذا ما يعكس انحيازًا واضحًا للرجل للقيام بهذا الدور، وقد أدى غياب المرأة عن ممارسة دورها في حكى القصة إلى غياب وجهة النظر الخاصة بها وبقضاياها أو حتى بمنظورها لرؤية العالم، ولذلك جاءت معظم القضايا الخاصة بها محكية على لسان رجل ينقل أقوالها وأفعالها وكأنها عاجزة بنفسها عن ممارسة هذا الدور.

- ٤- يمثل حضور المرأة حضورًا هامشيًا، لا يتعدى شكل الخلفية العامة أو
   الديكور اللازم لإكمال شكل اللوحة القصصية.
- ٥- يعكس غياب المرأة في عالم سليهان فياض القصصى، غياب النصوص الاجتهاعية/ العائلية، أى تلك التي تحكى عن التركيب الأسرى، ولذلك يفتقر معجمه القصصى لألفاظ (الأب، الابن، الأم، الخال، العم، الأخ، الجد، )، وما يتصل جهؤلاء من صلات قرابة ونسب، ويرى الباحث أن للخلافات العائلية في حياة الكاتب \_ وهي عوامل خارجة عن النص \_ أثر لا يمكن تجاهله في طبيعة تكوين النصوص القصصية، وأن هذا الأثر \_ اللاواعي \_ قد فرض نفسه على ما هو داخل النصوص من علاقات وتكوينات.
- 7- لم تشارك المرأة نهائيًّا في قصص النضال القومي، ولم يكن لها أى دور في دفع حركة المقاومة بأى شكل من الأشكال، وكأن أمر تحرير الأرض وعبء الدفاع عن العرض موكول فقط للرجال.
- ٨ غابت المرأة عن ممارسة دورها كشريك فعال ومغير للحياة في مواقف عديدة، ولعل غيابها عن المشاركة السياسية والتأثير العام في المجتمع، هو النموذج الموازى لغيابها نصيًّا وفعليًّا في أكثر الأحيان "عند الظهر، والساعة الثانية عشر تمامًا، وقف رئيس لجنة السيدات على الباب تضاحك وقال:
  - ألم تنتهوا بعد، لقد انتهينا نحن، وامتلأ الصندوق.
  - وغاب بكرافتتة ذات الدبوس فجأة، من باب الغرفة، كما ظهر.

#### قال فتحى بدهشة:

\_ لم أر سيدة واحدة تمر أمامنا"(٢٠٠٠).

وفى الوقت الذى يطول فيه الضباب المجتمع كله. تغيب المرأة وكأنها ليست من المعنيين بالأمر، فحالة الضباب لا تطول إلا الرجال فقط. أما النساء فهن في مجتمع آخر، يغشاه السلام، بعيدًا عما حدث عقب حرب ١٩٦٧ م.

"\_ألا تلاحظ، ليست حولنا فتاة واحدة. رجال. كلهم رجال.

ـ مصادفة.

\_ تعتقد؟ في المرات السابقة التي جئت فيها إلى هذه العيادة لم تكن بين المرضى سيدة واحدة أذكر ذلك الآن جيدًا.

ربها لأن طبيبك عجوز.

ـ وربما كان طبيبك خاصًا بالرجال. "(٠٠٠).

٨ ـ وعلى الرغم من أن المرأة قد لعبت دور البطولة فى أربع قصص ـ
 وهى نسبة ضئيلة للغاية ـ فإن دورها فى هذه القصص لم يكن سوى دور
 المفعول به، فهى المقهورة المغلوبة على أمرها من كافة الجهات، لأنها:

## أ . مقهورة بسلطة الزوج

وذلك كما فى قصتى (الذئبة - جاكبت من الفرو الرخيص)، فالبطلة تعانى - وهى شخصية واحدة فى كلتا القصتين - من قهر الزوج الذى عاش مضيقًا عليها الخناق منذ ليلة الزفاف، ولذلك حوّل البيت لسجن لا تستطيع



الفكاك منه. غار عليها وهو الذي يكبرها بعشرين سنة، فعاش هاجرا لها، متفرغا لـ"أبحاث يكتبها، والجنس يفرغ طاقته وعقله، والمرأة كأنثى النحل لا تكاد تفرغ من الذكر، حتى تقطم رقبته "ننه ولذلك فها أن مات الزوج وحصلت المرأة على صك حريتها، حتى تحولت لذئبة مفترسة تنهش الرجال، وهي تجرى بين الأحراش فرحة باللهو والحرية، تلبس ما يحلو لها، وتفعل الذي ما كانت تجرؤ على فعله في حياة زوجها. تدعو صديقاتها من النساء قائلة: "حبوا، وهيصوا، وجربوا، العمر قصير "نهنه"

ولقد اتجه الراوى بوعى سيمولوجى إلى إخفاء اسم المرأة لأنها شخصية حقيقية، معلومة لدى الكاتب، واستعاض عن اسمها بإطلاق لقب الذئبة، با يحمله اللقب من دلالة على الافتراس والوحشية التي أصابت المرأة عقب وفاة زوجها الذى فرض عليها قهرًا مكانيًّا وزمانيًّا وسلوكيًّا.

# ب- مقهورة بسلطة المجتمع: وتنقسم سلطة المجتمع إلى:

1-سلطة العادات والتقاليد: وهو ما حدث مع نبوية في قصة (امرأة وحيدة). حيث رفض مجتمع القرية معتمدًا على ما استقر عليه من أعراف وتقاليد بقاء امرأة وحيدة، تزرع وتعمل بدون غطاء الرجل (السلطة الذكورية).

"الناس يتحدثون عنك يا نبوية.

- عنى؟ ماذا يقولون يا رشاد؟

- يقولون. إن امرأة وحيدة قهرت الحاج محمد.

#### فقالت بلهفة:

\_ولكنك ستتزوجني وتحميني يا رشاد، قل. ستحميني؟ \_أحميك؟ ومن يحميك غيري يا نبوية "(١٠٠١).

لقد آل مصير نبوية إلى الموت/ القتل لأنها شذت عن الجماعة، وخرقت تابو المجتمع الريفي، ولذلك فهم يتحدثون عنها، وعن وقوفها في وجه الرجل/ السلطة الحاكمة في القرية، وقد شعرت نبوية بفعلتها، بوقوفها في وجه المجتمع ولذلك حاولت الاحتهاء برشاد مستغلة أنوثتها، محاولة الدخول تحت مظلة رجل يحميها من الوقوف وحيدة في مجتمع لا يعترف إلا بتقاليده المستقرة في إعلاء شأن الرجل والتقليل من وضعية المرأة.

#### ٢ ـ سلطة القانون

وقد حدث الشيء نفسه مع جندية التي فرضت أوضاعها المعيشية - من حيث كونها وحيدة وفقيرة - الاصطدام بالعمدة ثم الضابط، بالقانون الجائر والحكم الفردي، بسلطة القانون الذي يكيل بمكيالين، ولذلك عادت جندية في نهاية القصة وهي تجر أذيال الخيبة، خاضعة لكل السلطات التي حاولت الخروج عليها "أدركت جندية أن العمدة قد نال العنزة منها، وبجنيه واحد، لم تمسكه بيدها، وأقبل عسكري بسلاحه، وأخذ إيصال الغرامة من الشاويش، وتبعته جندية مع حافظ، حتى غادروا البندر، وساروا معًا خلف حمار يحمل العنزة، وإذ وجدت جندية نفسها خارج المدينة، نظرت إلى العنزة وقالت:



ـ ليتك تموتين في الطريق حتى لا ينالك العمدة وفاء لجنيه، لـن أقبض منه مليًا واحدًا، وصمتت لحظة، ثم قالت للعنزة:

- لكنه سينال منى إذا لم يأخذك حية، فمن أين سأدفع جنيه الغرامة الذى فرضه على الضابط. من أين. من أين. "«».

من العرض السابق يتضح أن بطلة سليان فياض في القسص الأربع، تعيش مقهورة إما بسلطة النوج أو بسلطة العادات والتقاليد، وهي دائبًا وحيدة تواجه مصيرها بدون معين، وإذا حاولت الخروج من أسر هذه السلطات فإنها تواجه بوابل من الانتقادات، وهي في كل الأحوال مقهورة، وحيدة. ضعيفة. ليس لها ولد وإن وجد فهو ما زال صغيرًا لا يقوى على حمايتها. لا عائلة لها ولا عزوة. تستحق الشفقة من المحيطين بها.

وقد أدى غياب دور المرأة في عالم سليان فياض وسواء كان هذا الغياب نصيًّا أو وظيفيًّا إلى ظهور الجانب الذكرى وحيدًا ومنفردًا، فنشأ عن هذا الخلل إحساس الرجل دائمًا بالوحدة والتوتر والانهزامية والقلق المرضى، وهي ظواهر يستشعرها القارئ بحاسته الذواقة أكثر مما يمكن الإمساك بها، وعلى الرغم من شحوب صورة المرأة في قصص سليان فياض إلا أن هناك صورًا تجدر الإشارة إليها.

# أولاً: السقوط أكبنسي

يرى أستاذنا الدكتور شفيع السيد أن ظاهرة السقوط الجنسي، إحدى الظواهر المميزة للرواية الاجتماعية وهي ظاهرة مرتبطة بظاهرة الفقر والحرمان



ارتباط النتيجة بالمقدمة "بمعنى أن هذه المهارسة غير المشروعة للجنس عند بعض الفتيات كانت وسيلة للكسب والارتزاق، وأداة لمغالبة الفقر والحرمان، وبدا في جزئه الآخر ضربًا من إشباع الغريزة التي فطر عليها جنس الحيوان بعامة، وليس من اليسير فصل كلا الأمرين عن صاحبه فصلاً تامًّا، بأن تخلص بعض الحالات لمجرد الرغبة في الكسب ويخلص بعضها الآخر لمجرد إرضاء النزوة وإشباع الغريزة، فكثيرًا ما يختلط الأمران، لكن الظاهرة موجودة بكثافة على كل حال" محل الماست.

وقد حاول الباحث على الرغم من صعوبة الفصل بين هذه الدوافع ـ كما يذكر أستاذنا الدكتور شفيع \_ الوقوف أمام أبرز هذه الدوافع في كل حالة على حدة.

## ١ ملاذ العاجزات:

قد تستخدم المرأة أنوثتها كسلاح تستعيض به عن ضعفها وعجزها، تواجه به قسوة المجتمع وظلمه. تحاول من خلاله استهالة عناصر تتقوى بها. حاولت ذلك نبوية التي سقطت مع رشاد لتحتمى به من غدر الحاج محمد.

" ـ نبوية إنى أخاف عليك. سيدمرك الحاج محمد.

صاحت نبوية بغضب:

\_ يدمرنى أنا؟ إنى أزرع الأرض منذ عامين وحدى والكل يعرف أننى أمسك المحراث بيدى، وأحمل الحار وأعلف البقرة في الساقية، و...

قاطعها رشاد قائلاً:

- نبوية، لا تنسى يا نبوية أنك امرأة، أمام رجل مثله يا نبوية.

هدأت نبوية آنئذ وصمت، ثم قالت بغضب.

- صحيح، ولكن، أتحبني حقًّا؟

- أحبك؟ أحبك جدًّا يا نبوية.

ـ حتى ولو لم نتزوج.

وتردد قليلاً، ونظرت في عينيه، فخفضها، وقال:

ـ ولو لم نتزوج يا نبوية.

- ستحميني من الحاج محمد.

فقال بحماس:

ـ سأقتله إذا مسَّك بأذي، ولو دخلت السجن مرة أخرى "٢٠٠٠.

لقد باعت نبوية نفسها من أجل الحفاظ على أرضها وابنها، لتظل قادرة على مواجهة المجتمع الذي ينظر إليها باعتبارها امرأة وحيدة، سهلة المنال. لم تسقط نبوية بفعل الفقر والحرمان أو بفعل الغريزة المتقدة لامرأة مات زوجها وتركها وحيدة من دون عائل أو عائلة تحميها، ولكنها سقطت عن طيب خاطر. قدمت جسدها طعمًا لتجتذب به أحد رجال الليل/ رشاد ليحميها من عنت الحاج محمد. لقد اعتبرت نبوية جسدها بديلاً عن شعورها بالضعف، بالوحدة في مجتمع يلتهم الضعفاء. لاذت نبوية بالجنس القادر على جمع الرجال بالوحدة في مجتمع يلتهم الضعفاء. لاذت نبوية بالجنس القادر على جمع الرجال



من حولها، ولكنها لم تقدر أنها سقطت مع يهوذا. الخائن الذي لم يتورَّع عن تسليمها للجزار والذي ما تورع بدوره عن سفك دم امرأة وحيدة.

## ٢ ـ الفقر والحرمان

قد تسقط المرأة في فخ الرذيلة والانحراف بفعل الفقر والحرمان،، وذلك مثلها سقطت سكينة في قصة (عندما يلد الرجال). سقطت سكينة لأنها تبحث عن الخبز لتضعه في سبعة أفواه من خلفها. "أنا أعرف سكينة. أعرف أنها مسكنة جدًّا. لم أحادثها قط ولكني أبحث دائمًا عنها في المحطة، وأرقبها دائمًا، وهي تعرف ذلك، ولكنها مشغولة بالخبز، بالبحث عن اللقمة التي تضعها في سبعة أفواه من خلفها، تنتظرها كل ليلة في حجرة من الخشب البغدادل"(١١٠٠٠ إن سكينة المسكينة ما كان لها أن تسقط في مستنقع الرذيلة إلا ىفعل الفقر والحرمان الذي تعيشه في مدينة ارتحلت إليها بعدما طالت الحرب بيتها وأباها في مدينة أخرى. سقطت سكينة مع الجنود الإنجليز الذين تبيع لهم كل شيء حتى نفسها "كانت تقف هناك بعيدًا في الجنوب، على الرصيف المقابل، هبطت من فوق السور وسرت نحوها، على رصيفي. لقد أبدلت ثيابها بسرعة ولما يمض على قطار البيض وقت طويل، وجاءت إلى هنا: لماذا؟ ولأي سبب. قلت لنفسي، وقفزت إلى رأسي، عربات جيب إنجليزي، وعربات اللوري الأخرى. قلت لنفسى: أتكون قد سقطت؟ وقلت لنفسى: سأمنعها، إذا لم يكن الوقت قد فات.

أسرعت إليها، عبرت الشارع، إلى رصيفها، كادت سيارة لورى إنجليزية أن تدهسني. تراجعت خطوتين بسرعة، ورأيتها آنئذ. رأيت سكينة في



اللحظة ذاتها تقف في وسط الشارع، في قلب ضباب شفيف. مادة ذراعيها بـ"إيشرب أزرق"، كالدخان، وراحت سكينة تشير للعربة، زاقت عجلات العربة بشدة، وهي تقف أمامها. على أرض الشارع اللامع. استدارت هي حول العربة بسرعة، لتركب من الخلف. بدأت تصعد. الأيدى المسلوخة تساعدها. عدوت نحو العربة ورحت أصرخ بصوت داو:

## \_ سكينة، سكينة، "(١١١).

لقد صرخ الروى/ البطل، محاولاً إنقاذ سكينة. صرخ وهو يصف ببطء مشهد سقوطها موازيًا لسقوطه تحت عربات اللورى، وموازيًا في الآن نفسه لأنين الطبيعة من حولها (الضباب الشفيف)، ولكن ماذا يمكن لصرخة ألى تفعل أمام جوع الأطفال؟ كيف يمكن لها التراجع وقد "أجلسوها وأخذوها. أخذوها بعيدًا، إلى عشرات الرجال"""

#### ٣- الغريزة الجامحة

ومن النساء من تسقط "بتأثير الغريزة الكامنة في أعماقه""، فها هي ليلي تتسكع في شوارع الزقازيق، تثير حوارًا ساخنًا مع الشيخ سعيد، لتظفر به، لتشبع غريزتها المتقدة "كان صوتها قريبا جدًّا، عند أذنه، وجدها بجانبه، تبدو كأنها تعرفه منذ زمن بعيد، وليس بينهما سوى شبر واحد، لم يبرد، ولم يكن يتحرك، قالت بهمس:

\_ يا دمك.. علشانك حلو.

لم يرد، فكيف يرد وهو في داخل كاكولته ينتفض، قالت له:

\_ يا سم. مالى؟ وحشة؟

كاد أن يغضب ليدفع عن نفسه الفتنة. قالت له محتجة:

\_علشانك لابس عمة؟ ولا علشاني لابسة أسود، مش قد المقام يعني.

لم يرد، فسكتت، ثم عادت تهمس:

ـ لو شفت اللي تحت توبي الأسود، حاتغير رأيك؟

فكر عندئذ أنها واحدة من نساء أبو كبير، نزلت الزقازيق، مثل أخريات، بحجة ذهابها لزيارة أختها، أو طبيب الأسنان، حكى له رفاق المعهد، في ليالي المذاكرة الجامعية، في شهر أبريل، حكايات عن مثلها من خضروات الدمن "وأمام محاولات ليلي المستمرة دعا سعيد بمقولة أيوب، (اللهم قنى شر التجربة). حاول الفكاك من أسر خضراء الدمن المرأة الحسنة في منبت سوء ولكنه لم يفلح، فوقع في التجربة، وهام بخضراء الدمن. يتسكع معها في طرقات المدينة حتى حل الليل، وقرر أخذها إلى حرم العلم/ المعهد الديني.

"يخرب بيتك. جايبني هنا وسط ألف.

فقال لها هامسًا:

ـ تسعماية بس.

فهمست:

\_ربنا يستر، فين أوضتك؟

قال لها هامسًا، وهو يصعد بها درجة البواكي اليمني.

\_ أهه.

توقفت، وقالت له هامسة:

- لوحدك.

فقال لها مؤكدًا.

\_ ماتخافيش، الباقيين نايمين، وعند الفجر، حانطلع سوى برَّة المعهد.

توسَّلت إليه، وقالت وهي ترتجف:

- بلاش، رجعني. نقعد سوى برَّة للصبح.

وقال لها مؤكدًا، وهو يجذبها من يدها:

\_خلاص. ماعدش ينفع، هس ولا كلمة.

ودفع سعيد باب العنبر رقم ١. برفق، فانفتح الباب، دون أن يحدث صريرًا، وقادها من يدها يمنة إلى سريره في ركن العنبر، ومد يده فرفع العمامة عن رأسه، ووضعها في إفريز النافذة، وقف مديرًا لها ظهره، حتى لا يراها في ضوء الطريق، وهي تنزع ثيابها، وحتى لا يراها أحد من رفاق العنبر، وسمع حركة محازرة على السرير، فجلس على طرفه، وخلع حذاءه وجوربه، واندسً معها تحت البطانية "١٠٠٠».

لقد خرق سعيد وليلى بفعلتهما هذه (التابو)، ولذلك حق عليهما الطرد من المعهد بعدما نال رفاق العنبر التسعة من ليلى، وقرَّروا في حماسة الإحساس بالذنب إقامة حد الله "آن لماعز أن يعترف بفاحشته الكبرى. آن لماعز أن يجلد



مائة جلدة، وآن للغامدية أن ترجم إذا كانت متزوجة، وأن تجلد إذا كانت لم تتزوج، وآن لمعيز العنبر العاشر أن يجلدوا جميعًا معى "س" إن السعور بالذنب هو الذى دفع الخطاة للتكفير عن ذنوبهم، متناصون مع ماعز الذى أتى الرسول معترفًا بذنبه، مطالبًا بإقامة حد الله عليه، ومع ليل الغامدية التى أتت الرسول صلى الله عليه وسلم تطلب التكفير عن ذنبها بتوبة قال عنها المصطفى الله وزعت على سبعين رجلاً من أهل المدينة لوسعتهم، وهكذا نالت ليلي جزاءها بارتكابها المحظور، بسعيها الدائم لإشباع رغبة راح ضحيتها الشيخ سعيد الذى قررت إدارة المعهد طرده وفصله مع عشيقته إلى غير رجعه من حرم العلم فى الأزهر الشريف.

## ثانيًا: العنوست

تعد صورة العانس إحدى صور الفتاة المغلوبة على أمرها، فبيد غيرها لا بيدها تتحول الفتاة من فرد قابل للإنتاج والمساهمة في تنمية المجتمع إلى إنسان يستحق الشفقة. "المرأة العانس هي الوجه الآخر للمرأة أداة الإنجاب، وإذا كان الإنجاب والحفاظ على الثروة هو المبرر لوجود المرأة، فلا جدوى على الإطلاق لوجود امرأة لا تتزوج وبالتالي لا تنتج، ومن ثم يضع المجتمع المرأة العانس خارج دائرة المجتمع، كوجود ليس له ما يبرره، ويعكس الأدب العربي هذا الواقع مسجلاً له أحيانًا، وناقدًا له ومحتجًّا عليه أحيانًا أخرى، إن إلمرأة العانس} تبقى كطاقة معطلة علامة استفهام ضخمة تسبب الحرج للمجتمع فيهز كتفه ساخرًا أو متندرًا متحاشيًا للإجابة، لأن إجابته لا بدوأن تنطوى على الإقرار بمدى مسؤوليته عن حياة تزوى وتعطن بدلاً من أن تعمل



وتبدع وتزدهر في دنيا الله الواسعة بنرواج أو بندون زواج، ولكن أين هذا الإقرار من مجتمع يرى أن وظيفة المرأة الأولى هي الإنجاب والحفاظ على الملكية الفردية؟ وتحتل صورة المرأة العانس ركنًا هامًّا في القصص العربي، ربا لأنها تجسد كما لا تجسد صورة غيرها حياة إنسانية مهدرة تمامًا "س"

وقد رصد سليان فياض هذه الصورة في قصة (العيون) التي اضطُهدت فيها بهية وسنية لا لشيء سوى لأن أباهما متهم لصفرة عينيه بوقوع كل مصاب.

بداية يجب ملاحظة أن عنوسة الفتاة في الريف تزداد فجيعتها عن عنوسة الفتاة في المدينة. لأن فتاة الريف لا هم لها في الحياة سوى الزواج الذي هو منتهى المطاف لكل آمالها بعدما فقدت حق التعليم والعمل، ولذلك تتمنى سنية الزواج لتخرج كل طاقتها في خدمة الزوج

"لو كان زوجي لأكلت الطين من أجله، لو طلب ذلك مني.

وتنهدت:

\_لكن. أين هو؟"١٨٠٠.

وفى النهاية يرصد الراوى مشهد الأب/ عم سالم وهو ينظر بحسرة لمستقبل ابنتيه من بعده، فيقرر فى نفسه أن يعرضها على رشاد. ابن الليل وحافظ/ قاطع الطريق. "بدلاً من الخدعلى الكف، والمرفق إلى الركبة، وضعت بهية رأسها على ساعديها، على ركبتيها. ضمتها إلى صدرها وأغفت. ظلت سنية جالسة ترنو إلى أبيها، رفع عم سالم عينيه، حدَّق بها مفتوحتين إلى ابنته فكر فى مصيرها، فكر أنه لا حيلة له ولا سلطان. المصائر في الحياة وفى



الموت بيد الله، يصرفها كيفها شاء، فكر فى رشاد. ابن الليل، الذى لا يجد قيراطًا ولا بيتًا. ماذا لو أرسل إليه ليتزوج إحدى البنتين؟ ماذا لو جاء بصديقه حافظ، ليتزوج الأخرى؟ ستكون لهما الأرض والدار، ويودعان حياة الليل، والسرقة، وقطع الزراعة، والمبيت فى الحظائر. لا تزال لابنته بقية من وسامة وصبا. أم تراهما سيخافان من العرق الدساس؟ الآن لا قبل له بهذا العمل، لكنه ينبغى أن يحدث. كيف لم يفكر فيه منذ زمن مضى؟" سيد.

## رابعًا: الدور الوظيفي للفدائي

في خسس قصص (۵۰ تصوِّر حركة النيضال القومي (۵۰ ضد العدو الإسرائيلي. رصد سليهان فياض بحسه المرهف نهاذج قابلة بحكم فاعليتها لتمثيل مستوى أرقى من أن تكون شخصيات تحيا وتموت كتلك التي نراها في كل يوم وفي كل قصة، لأنها "تسعى بكل ما تملك من أجل انتصار الوطن ومجده، وإعلاء كلمة شعبه، ولذلك فالأيدولوجيا التي تحملها لا تكاد تتغير ولا تتبدل، والانتصار لدى نهاية المطاف، هو الخاصية البارزة التي تتوَّج نهايات هذا النوع الأدبي "(۲۰۰۰).

وفي قصص التيار القومي تتميز الشخصية بسمات تتسق وطبيعة المضمون السائد، وأهمها:

## ١ ـ غياب عناصر العرض التعريفي:

تغيب عناصر العرض التعريفي في القصص التي تهتم بعمق المواجهة مع العدو، متخذة من الحروب إطارًا ومحرِّكًا لرصد مصائر التحول الإنساني.



لا يهتم الكاتب \_ في الغالب \_ برصد عناصر العرض التعريفي (الاسم، السن، المهنة، الملامح، ...)، وإن عرَّج عليها في تقريره السردي فإنه يتخذ منها وسيلة لزيادة الوقع النفسي على القارئ، وذلك كما في وصف ملامح صلاح الجسمية (٥٠٠٠)، وهي الملامح التي رصدها الراوي مع السطور الأخيرة باعتبارها نهاية مزدوجة للقصة وللبطل الذي عرفناه بعد فوات الأوان.

#### ٢ ـ الثبات:

قدم الراوى معظم شخصيات هذه القصص "مكتملة منذ ظهورها الأول بحيث لا يتوقّع القارئ تغيرًا، في تفكيرها وسلوكها مع تتابع الأحداث، بل تظل ثابتة على موقفها الذى رسمه لها المؤلف، والذى ينميه ما يصدر عنها من قول أو فعل """ إن هذه الشخصيات "تدور حول فكرة أو صفة، ولذلك يمكن التعبير عنها بجملة واحدة """. إنها شخصيات نبيلة تتمتع بيصفات خيرة، ترفض الظلم والعدوان وهي تحمل شعاع الأمل في واقع الظلمات وضعها الراوى ـ صلاح، عطية، عربي، محمد إبراهيم، محمد ـ منذ اللحظة الأولى في عمق المواجهة مع العدو على خط الجبهة، في معسكرات الفدائيين أو في خط العودة من نكسة يونيو. نضاليون يحلمون بتحرير الأرض، ولذلك فلا زوجة أو عائلة أو طموحات شخصية تحكم بناء هذا النوع من الشخصيات، ولذلك فشخصيات هذا النوع من القصص لا يتميز بعضها عن الآخر بصفات فارقة.



## الدور الوظيفي للفدائي:

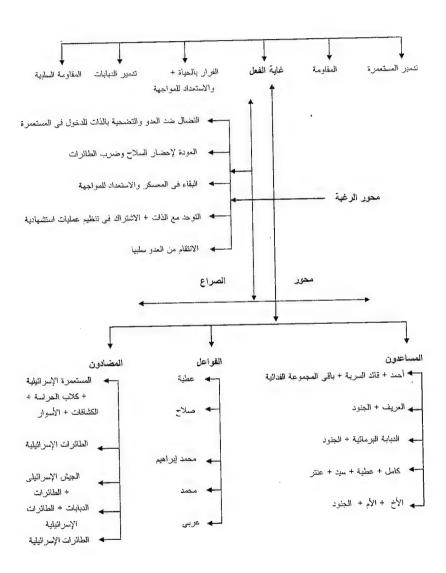
تتميز قصص النضال/ الحرب بغلبة الحدث على الشخصية، وذلك لكون الحدث الرئيس فيها \_ الحرب \_ أقوى وأكبر من أى عنصر آخر تطول \_ بها لها من وقع وتأثير \_ الأخضر واليابس والكبير والصغير، ويمتد تأثيرها ليس فقط على الشخص والشخصية، بل وعلى المكان وفي الزمان، ولذلك فهي تتميز بغلبة الحدث على الشخصية، لتتحوَّل فيها كل بنيات العمل إلى عواكس تنطبع عليها الصورة الكبرى، الحرب.

وأحسب أن تطبيق النموذج العاملي لجريهاس يناسب إلى حد كبير ف تحليل الدور الوظيفي للفدائي من حيث هو فاعل له مساعد وضد. مناوئ كما أنه يوضح الأدوار من خلال محور الرغبة وغاية الفعل، والشبكل الآتى يوضح ذلك:

#### ١ \_ الفواعل

الفواعل في القصص الخمس لا يتمايزون عن بعضهم بصفات فارقة. إنهم أبطال، فدائيون، يحملون على كواهلهم عبء مقاومة العدو الإسرائيلي، يضحون بأرواحهم في سبيل المحافظة على الأرض والعرض.

في قصة (جسر حي) يحول عطية جسده لجسر يعبر من عليه الفدائيون للدخول في قلب المستعمرة وتدميرها "وراح الآخرون يسرعون، قادمين من بين أشجار التين، ويعبرون واحدًا بعد آخر هذا الجسد الحي، الذي صنعه عطية بظهره، الذي راحت تنتشر في ثيابه الدماء """.





وفى (الرجل والسلاح) يعدو صلاح تحت لهيب قذائف الطائرات، محاولاً العودة إلى الموقع الذى انسحبوا منه، ليحضر سلاحه الذى نسيه فى غمرة الانسحاب الحزين "فكر أن تركه لسلاحه سيكون بين كل الجنود شاهدًا على خوفه البالغ، فكر أن طائرة أخرى أو طائرات عديدة، ستأتى وستنقض على الرجال، وتفتح عليهم مدافعها الرشّاشة، سيكون بوسع الكل أن يرد ويقاوم ويضرب. أن يحارب، ويظل هو متفرجًا، شيء محجل جدًّا، للغاية. كيف يمكن أن يحدث ذلك، فكر أن الوقت لم يفته بعد، أن بوسعه، أن يرجع عدوًا، مهتديًا بآثار العجلات، ويعود ليلحق بهذه القافلة ومعه سلاحه "نتن»

وفي (العودة إلى البيت) ينجو محمد إبراهيم بعدما عاد وحيدًا، ناجيًا بدبابته البرمائية، يحكى عن مرارة الهزيمة التي عاشها في حرب رفض الحديث عنها "لن أقول شيئًا أنتم تعرفونه. لن أحدثكم عن الصدى وأترك الصوت" وفي (الإنسان والأرض والموت) يقرِّر الفاعل/ محمد الانضام لعسكر الفدائيين "في الصباح، وضعت قرارى موضع التنفيذ، وكان في جيبى جنيهان. اشتريت بنطلونًا قصيرًا، وقميصًا بنصف كم، وبيريه كاكي، وذهبت إلى أمى مودعًا، وفكرت أنني سأدفع الكثير، وربها دمى من أجل كل شيء "نت"

وفى (أحزان حزيران) يواجه البطل/ عربى واقعه الأليم وهو يصنع متحفًا حربيًّا من الخشب. يقاوم سلبيًّا بعدما فقد ساقيه فى الخامس من يونيو "وشرع عربى يصنع بحاس قنبلة وخنجرًا، وعقله يفتر، وقلبه يتوهج وعيناه تغفوان لحظة على الصورة الرابضة، ويداه تجسدان الصورة فى الخشب، قنبلة وخنجرًا. "س»



## ويلاحظ على هؤلاء الفواعل:

أ- أن بعضهم متطوِّع لهذا العمل، ولذلك فهم أبطال فدائيون، يواجهون الموت بعزيمة وإصرار، إيجابيون حتى ولو كانوا على سريرهم يمضعون أدوات وهمية.

ب - إنهم يعبِّرون - مجتمعين أو منفردين - عن صورة البطل النموذجي القائم بالعمل الفدائي.

ج - على الرغم من أن التصنيف يضع هذه الشخصيات في موضع الفواعل، القائمين بالأدوار، المتتبعين من قبل الراوى في حركاتهم وسكناتهم، فإنهم، على مستوى الحدث، يعدون مفعولاً به. يحاربون ولم يحاربوا. يقاتلون ولم يقاتلوا - باستثناء (جسر حي) - يلقى بهم في أتون النار من دون استعداد أو تخطيط "من يكتب ذلك كله يا صلاح، يتركه حكاية تروى. درسًا لا ينبغي أن ينسى أو يتكرر. ما اسم ذلك الذي يحدث: نكسة؟ هزيمة؟ انسحاب؟ ما الذي يحدث هنا وفي بلدى؟ إنسان مكتوف الأيدى يضرب فجأة بهراوة على أم رأسه. أم إنسان يتعارك فعلاً وصرعه خصمه، أي الرجلين نحن، لكننا لم نحارب أو حتى نتعارك هذه المرة "٢٠٠٠".

هل يمكن عدُّ هؤلاء الأبطال فواعل في الحدث أم أنهم مفعولٌ بهم، غدر بهم في معركة لم يدخلوها وحسبت عليهم هزيمة لم يكن لهم فيها يد، ففي "الأسابيع القليلة الماضية، كانوا يعودون من سيناء، بدون مدرعاتهم تقريبًا، سائرين على أقدامهم، يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر، يقاومون الموت صبرًا تحت الشمس المحرقة، وبرودة ليالي الصيف الصحراوية، رؤوسهم محنية، وعيونهم مشدوهة عما حدث "٢٠٠٠.



#### ٢ ـ المساعدون:

لا يختلف المساعدون عن الفواعل في شيء يذكر. إنهم أيضًا فدائيون، نضاليون، نبلاء رغم مرارة الهزيمة، شجعان وهم يلقون بأنفسهم في قلب المستعمرات. تتضافر حكاياتهم في القصص الخمس لتصنع ملحمة من الأمل، تغنى بها رجال من بعد رجال حتى حانت لحظة النصر في أكتوبر ١٩٧٣م.

ها هو أحمد يقف وقد "غلا الدم في عروقه، فنهض فجأة واقفًا، وهو يطلق الرصاص من مدفعه الرشاش. على امتداد المزاغل، بينها كان رصاص العدو ينهال عليه من أعلى المستعمرة، ويمرق فوقه وبجانبه" وهذا سيد "في عمل حربى دائم. يسرى وحده في الليل أو مع آخرين ليزرع الألغام حول المستعمرات والطرق المؤدية إليها، أو ينسف برجًا للمراقبة، أو شبكة للمياه. كانت ساعاته عملاً يتحدث عنه الرفاق في إعجاب هادئ "(١٣٠٠).

وتتوالى حكايات المساعدين/ الأبطال المشاركين في صنع الحدث. تصغر أدوارهم نصيًّا، ولكنهم يلعبون نفس دور الأبطال "يمكن أن يكون أنا هو، ويمكن أن يكون هو أنا "نت". يواجهون ويقاومون لتبنى أدوارهم بنيانًا لا يكف النص " أو القلب عن الوقوف أمامه بإجلال.

## ٣ . محور الرغبة:

في محور الرغبة تختلف الأحداث من قصة إلى أخرى، كما تختلف الرغبات من فاعل لآخر، ففي (جسر حي) يصبح دخول المستعمرة هو الرغبة الوحيدة التي تتملّك الفاعل ومن معه من المساعدين، وفي (الرجل والسلاح) تتملك صلاح/ الفاعل الرغبة في العودة للموقع لإحضار سلاحه الذي نسيه، وفي (العودة إلى البيت) لا تنفك رغبة الفاعل/ محمد إبراهيم عن أمرين

أ-البقاء في المعسكر -البيت الحقيقي الآن ـ وعدم العودة إلى البيت.

ب- العودة إلى شرق القناة فرارًا بالحياة من الموت.

وفى (الإنسان والأرض والموت) تتضح الرغبة الحقيقية للفاعل/ محمد في التوحُّد مع الذات بطريقين:

أ-التطوُّع في معسكرات الفدائيين في فلسطين.

ب- الاشتراك في تنظيم عمليات استشهادية تحقق للبطل رغبته في العمل الفدائي.

وفى (أحزان حزيران) تنعدم رغبات الفاعل/ عربى فى أى فعل بعدما أصبح قعيد الفراش، لا أمل له فى الحياة بالزواج أو الاعتناء بالذات أو مواجهة الآخرين.

## ٤ - غاية الفعل:

المقاومة بأشكالها هي غاية كل الفواعل، فغاية عطية هي تدمير المستعمرة الإسرائيلية وتسليمها للفلسطينين، وغاية صلاح هي مقاومة الطائرات الإسرائيلية في طريق الانسحاب، وغاية محمد إسراهيم تكمن في الاستعداد بكل الطرق الممكنة لرد الصفعة التي تعرَّضوا لها وغاية محمد هي إلصاق القنبلة في بطن الدبابة الحادية عشرة.

وغاية عربي هي مواجهة النفس بالحقيقة وعبور الأزمة حتى ولـو عـن طريق المقاومة السلبية.

## ٥ - المضادون، الصراع

يتخذ الصراع في القصص الخمس شكل الصراع الجماعي لا الفردي، فالعرب النظاميون والمتطوعون من كل الأقطار في مواجهة الإسرائيليين، وقد



آثرت أن أجمع النمطين في سياق واحد لأن الحديث عن الضد فيه إبراز لمحور الصراع مع الفواعل ومن معهم من المساعدين، وقد لاحظ الباحث أن الضد وإن تمثل كلية في العدو الإسرائيلي كعدو وحيد وأساسي لكل عربي. إلا أنه لم يحضر مشخصًا في مواجهة أي فاعل، ولم تنتقل عدسة الراوى لرصد ما يدور في مستعمراتهم أو بداخل نفوسهم أو حتى في طرق معايشهم. مكتفيًا بها في مخزون القارئ من ثقافة وانطباع ومشاهدة يومية في تكوين صورة هذا الصراع، ولم يشذ عن هذا الموقف في عمومه سوى مشهد واحد في وضع فيه الراوى أحد اليهود في مواجهة مع بطل (الإنسان والأرض والموت). مع ملاحظة أن هذا الحوار قد استدعاه البطل في شكل حلم رغب من خلاله في عرض الأيديولوجية الفكرية لهذا الفد اليهودي.

## ويثير الحوار الأفكار الآتية:

أ ـ ينتصر اليهودي لفكرة داروين القائلة بأن الصراع على الحياة ينتهى للأقوى، لأن الأقوى هو الأصلح.

ب تغيب المعانى الإنسانية في معركة تحديد المصير.

جـ ـ عوامل التشتُّت والتشرُّد لليهود هي التي دفعتهم للتوحُّد رغم اختلاف ثقافتهم وجنسياتهم ولغاتهم.

د ـ اندماجهم في الشعوب المتحضرة لم يثنيهم عن الحلم الصهيوني بإقامة مجتمع عنصرى يقوم على العنصرية الدينية.

هـ أن المال والعلم والفن والدعاية عناصر أساسية في استمالة الشعوب المتحضِّرة، بل وللضغط عليها من أجل تبنى فكرة إقامة وطن للصهاينة.



و على العرب ألا يصدقوا التاريخ كلية لأنه إذا كان التاريخ ينتصر لأصحاب الأرض على الغزاة في كل العصور. إلا أنه يشذ في أمريكا لينتصر الغزاة على الهنود الحمر ويمحو حضارتهم، وكيانهم، وما أمريكا في محوها للهنود الحمر إلا رمز تاريخي ثابت على صدق مقولة اليهود من ناحية، وإشارة قوية لعمق الصلات بين كلا الطرفين: الأب الحامي (أمريكا) والابن المدلل (إسرائيل) من ناحية أخرى.

## الطائرات: الشيء الضد

وتأكيدًا من الراوى على غياب التشخيص الإسرائيلى نصيًّا. اكتفى الراوى بإبراز دور سلاح الطيران الإسرائيلى باعتباره الضد الحقيقى فى كل المعارك، ففى (الرجل والسلاح) لا يعيد القافلة المصرية من سيناء سوى طائرات العدو، لا يقتل صلاح سوى طائراتهم الميراج "لاحت الطائرات. سرب كامل من أربع تشكيلات مثلثة، التمعت الطائرات الفضية فى ضوء الشمس ودارت دورة ثم هبطت، وراحت التشكيلات تتفرق. نصفها راح يقصف السيارات الخالية من الرجال. النصف الآخر فتح رشاشات على الجانبين فوق الهضاب"(۱۳۰۰).

وفى (أحزان حزيران) يجتر عربى أحزانه وهو يتذكر ذلك الكابوس "كابوس رهيب تقع فى أسره: تحوم فى سمائه الطائرات. تقذفنا فى ضوء الشمس بالقنابل. تصطادنا بالرشاشات. آه. آه. آه. لماذا تضربيننا أيتها الطائرات؟ نحن أحياء بلا حول، وقد أصبحنا الأحياء الأموات"(٣٥٠)، وفى (العودة إلى البيت) لا ترى عين محمد إبراهيم فى الماضى سوى هذه الطائرات "فى ساعات، التفت



حولنا أذرع الإخطبوط الشريرة. راحت طائرات العدو تصطادنا كالجراد. تشوينا مع مدرعاتنا بقنابل حارقة "(منه).

لقد أراد الراوى في غياب التشخيص اليهودى الإعلاء من شأن السلاح وبخاصة سلاح الطيران، مصورًا إياه كضد حقيقى لكل الفواعل، وفي ذلك إشارة من المؤلف الضمنى لمدى التقدم التقنى الذى يملكه اليهود من أسلحة ينبغى على العرب السعى لامتلاكها وتصنيعها، لأنها وإن كانت هى كل عوامل نصر اليهود إلا أنها مطلوبة للعرب كغطاء يحمى بجانب ما يمتلكه العرب من إرادة وإيهان وعزيمة، ولذلك يؤكد بطل (أحزان حزيران) على خرافة سلاح الطيران "خرافة هى غطاء الطائرات، فيتنام الشهالية صامدة بدون غطاء من الطائرات. المحارب يحارب حتى بحجر، ويأخذ سلاحه من عدوه. خرافة هى التكنولوجيا بدون الإنسان. الإنسان أولاً "دريا"



# النهايات

في نهايات القصص ينبغى التفريق بين نهاية القصة التي هي النقطة التي يتوقف عندها القارئ عن القراءة لأنه لا وجود لسرد مكتوب بعد النقطة الأخيرة في نهاية القصة وبين نهاية الحكاية التي بدأ الراوى في سردها، ولا خلاف في أن كل القصص لا بدلها أن تنتهى بكلمة أخيرة ولكن ذلك ليس معناه نهاية الحكاية، في القص الكلاسيكي كانت "نهايات الروايات هي أضعف نقطة عند معظم المؤلفين، وكان الفصل الأخير من الروايات يعرف لدى أبناء الصنعة باسم جمع الشمل، الذي وصفه هنرى جيمس ساخرًا بأنه توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين" (١٧٧٠).

وفى القص الحداثي أصبح "التحوُّل في اتجاه النهايات المفتوحة، في أواخر القرن التاسع عشر، يفسر بأنه تجديد فني أنتجته الدوافع الأدبية المستمرة لتأمين تأثيرات جديدة عن طريق التخلِّي عن التقاليد، ويعين شكلوفسكي بعض الطرق المستخدمة في القصة القصيرة لتجنُّب النهايات التقليدية \_مثلاً، إنهاء قصة بوصف (السهاء، الطقس، الفصل) أو بملاحظة اعتيادية، وهو يسمى هذه النهايات نهايات سلبية أو نهايات "درجة الصفر"، ويقول إنها نهايات مؤثِّرة، ومرد ذلك، بالضبط، إلى تناقضها مع النهايات "المثنيَّة إلى الداخل"، التي تقودنا القصص السابقة إلى توقعها. "(١٦٨٠).

إذن فالنهايات المفتوحة أو نهاية الحكاية وهي ما زالت في ذروة أحداثها أو عدم تقديم أي حلول تساعد القارئ على تصوُّر النهايات هي من سيات قص الحداثة.



وينبغى التفريق بين شكل النهايات فى القصة القصيرة عنها فى الرواية، وذلك لأن القصة القصيرة هى أساسًا "ذات توجه نحو النهاية، بمعنى أن القارئ يبدأ قصة قصيرة وهو يتوقّع أن يصل إلى نهايتها بسرعة، بينها يبدأ القارئ مطالعة الرواية دون أى فكرة محدَّدة متى سينتهى منها، فنحن ننحو إلى قراءة القصة القصيرة فى جلسة واحدة، تجذبنا إلى الأمام القوة المغناطيسية لنهايتها المرتقبة، بينها نلتقط الرواية وننحيها جانبًا فى فترات متقطعة "٢٠٠٠".

وفي قصص سليان فياض يمكن التمييز بين نوعين من النهايات:

### ١ ـ نهايات تقليدية:

يقدم فيها الراوى حلاً للمشكلة التى عرضها وذلك كما فى قصص (امرأة وحيدة، الرجل والسلاح، العودة، الشرنقة، الطائف مدينة جميلة، ضريح ولى الله المقدس، الشيطان).

## ٢ ـ نهايات مفتوحة:

يترك فيها الراوى للقارئ الحرية فى وضع النهاية التى تتفق وتوجهه الثقافى والأيديولوجى من ناحية وبناء الأحداث التى رسمها من ناحية أخرى، وذلك كها فى قصص (أوراق الخريف، الضباب، العودة إلى البيت، عطشان يا صبايا، الغضب، زيارة فى الليل، صرخة فى واد).

وقد آثرت أن أكتفى بعرض قضية الموت بأشكالها المختلفة ودلالتها المتعدِّدة، وذلك للأسباب الآتية:



- ١ إن الموت هو النهاية الوحيدة لحياة الإنسان في الواقع.
- ٢ ـ تكرار هذه الظاهرة بشكل كبير في قصص سليان فياض.
  - ٣- وجودها في كثير من نهايات القصص.
  - ٤ ـ وجودها كنهاية للقصة ونهاية للشخص في آن واحد.
- ٥ ـ ثراء أشكال ودلالات هذه القضية في أدب سليمان فياض.

# المون

# أولاً: الموت/ الوفاة.

الموت/ الوفاة هو الشكل الطبيعي/ العادى للموت، وذلك لأنه أحد الوجوه المميزة للحياة، فهو كامن في الحياة ولكنه لا يوقف تدفقها، وقد ورد هذا النمط من الموت في العديد من قصص سليان فياض، يحمل العديد من المدلالات الفنية، لأن "الموت لا يسرد في عمل قصصي إلا إذا كانت له دلالته الفنية"

في قصة (العيون) يموت البطل/ عم سالم في نهاية القصة كخاتمة لها، وتعبيرًا عن رفضه للحياة من كثرة العيون التي تلاحق عينيه وتتهمها بوقوع كل مصاب. يموت عم سالم بعدما فقد عينه التي أرهقته وأرهقت من حوله، يموت فعلاً بعدما مات نفسًا وروحًا من حالة الافتراق الجاعي عنه.

"أين النوريا سنية؟

هتفت بقلق:

- المصباح مضاء يا أبي، في يدى. انظر.

عاديزعق:

\_ لم أعد أرى. دعى يدى الآن. سأسير وحدى.

زعق:

\_ أبي.

سقط من طوله مع أول خطوة.

زعق:

ـ يا بهية. يا عمتى بدر. يا برعى. "(١١١).

وفى قصة (عطشان يا صبايا) يربط البطل/ الحاج على موت البنت الصغيرة بأسطورة الكنز المدفون فى البيت المهجور، ولذلك يتمسك بعدم هدمه احترامًا لحرمة الميت، "هه. أوافق قال: قال أوافق، والبت اللي بتصرخ تحت الأرض، ولا هي حية ولا ميتة. تبقى بدون بيت: تروح فين فى البلد دى. لو ميتة نوديها الترب. لو نعرف مكانها نعيشها معانا"".

وفى قصة (المسلسل) يوازى الراوى بين موت البطل/ الفرد، وحالة التفكك التى أصابت الأسرة والمجتمع "أحس بالخور. جلس، وضع يده على خده أسفل الباب. ينتظر أن ينتهى المسلسل، أن يفتح الباب حين يعاود الطرق، ودق الجرس، وانحنى، وتقيًّا دمًا. صار الدم بركة صغيرة أمام عينيه، فتح فمه ليصيح صارخًا، طالبًا النجدة. لكن الصوت خرج قميئًا داميًا، ووجد نفسه يتمدَّد. يختلط بدمه، وكانت الموسيقى تعلن نهاية المسلسل" لقد مات البطل وانتهت حياته فى نهاية القصة التى توازت نهايتها مع نهاية المسلسل التليفزيونى.

وقد يصبح الموت كاشفًا "عن حقيقة موقف الأحياء من الأموات" "". يرد مع السطر الأول في قصة (ضريح ولى الله المقدس)، وذلك حين خرج طه



صائحًا: "سلامة مات يا حارة غضنفر. سلامة مات "من ومع أن موت سلامة \_ أو موت أى شخص آخر \_ أمر طبيعى، إلا إنه فى حالة سلامة يصبح وكأن حدثًا كونيًّا قد وقع، يعلل الراوى ذلك بشرحه "الموت كان بعيدًا عن أهل الحارة منذ زمن بعيد، منذ قتل الأشرار من الأعوان فى عزبة معوض "منه".

إن القصة التى تبدأ أحداثها بإعلان موت سلامة، لا تعدو سوى رصد لحقيقة الموت التى غابت عن أهل القرية من ناحية، وتصوير لموقف ردود الأفعال من المسلمين والنصارى حول التنازع على أحقية كل منها في دفن سلامة في مقابره، وينتهى الموقف بدفن سلامة في قبرٍ منفردٍ بعيدٍ عن مقابر هؤلاء وهؤلاء، ليجمع بموته حب الطائفتين له.

وفى قصتى (كل الملوك يموتون، وفاة عامل مطبعة) تموت الشخصية فى نهاية القصة، كعلامة على نهايتها، فالبطل/ البرى الذى يتهاهى مع ملك مصر فى حب الملك والزعامة يسقط ميتًا بعد سهاعه لخبر موت الملك "مات الملك، تواثب الحاضرون حول البرى وعباس فى فرح هستيرى، وهدأت دقات القلب فى صدر البرى

\_ مبروك.

- الموت ينتقم.

قال عباس شاردًا يتأمل رقعة الشطرنج ما يزال:

\_كل الملوك يموتون. ألغب.

قال البرى حزينًا:

- الموت؟ سبقني إليه، وهزمه، انتقم منه قبلي.

قال صلاح منبها البري.

- لم يهزمه فقط. لقد سلبه حياته. هذا أروع "٢٢٧٠.

لقد اقترنت حياة الملك \_ في عقل البرى \_ بحياة البرى نفسه، ولذلك عدت وفاة / سقوط الملك من على عرش مصر، دليلاً على سقوط / وفاة البرى من على ملك رقعة الشطرنج، "كل الملوك يموتون أيتها الرقعة الخالدة.

ـ برى، ما لك؟

وهمس البرى:

إلا ملكًا واحدًا.

\_ من .

ـ هذا لغزي.

وسقط البرى من فوق كرسيه، فجأة "(٢٤٠٠).

وفى قصة (وفاة عامل مطبعة) يتحول موت الشحات إلى عقاب يطوق عنق صاحب المطبعة ورئيس العمال ومفتش الصحة والعمال أنفسهم، أى يدين (رأس المال، وكلاب الحراسة، وفساد الإدارة، والسكوت عن الحق) "وقبل أن نبلغ الشحات، كان قد نزل على اللوح الخشبي ذى العوارض، وسار خطوة واحدة ليس غير، ثم انكفأ على وجهه، فرن صوت سقوطه على الأرض الخشبية، وسعل، فتدفَّق الدم من فمه. صرخت برغمى: لكزني سعد بكوعه، وهو يدير الشحات على ظهره، ويسند جزعه، محاذرًا أن يتلوث بدمه، قائلاً لم، بغضب:



ـ المفتش تحت.

بين الماكينات كان العمال قِد التفُّوا حولنا، في ذعر، مهرولين، فتحت للشحات أزرار سترته.

نفخنا في وجهه أنفاسنا. مسحنا الدم المتدفق من فمه براحتينا. كسر عامل بصلة، وقربها من أنفه. دلكت قلبه، وحركت ساعديه. أنصت سعد لدقات قلبه، وجس نبضه. همس بصوت أصم:

\_ مات.

سجاه سعد على الأرض، ونهض واقفًا. خرق الصمت البشرى، وضجة الآلات، بكاء جارح. تدفقت الأصوات، مع إيقاعات المكائن بنشاز.

\_استراح وأراح.

لديه زوجة، وخمسة أطفال، جاءت بهم يومًا كي يعيده الحاج إلى عمله.

\_ لهم الله <sup>11(۱</sup>۶۶۲).

## ثانيًا: الموت/ أكادث

الموت/ الحادث أحد أشكال الموت التي وردت في قصص سليان فياض، وتقوم بنية هذا النوع من الموت على وجود حادث ينجم عنه موت الشخصية، وقد لاحظت الدراسة أن هذا النوع من الموت يقع للبطل نفسه وليس لإحدى الشخصيات الثانوية أو المحورية، وهذا ما يعكس دلالة مهمة



لهذا النوع من الموت، فـ (أبو السعد وزوجه أم السعد، على غنيم، يوسف) وهم أبطال قصص (اللغز، وبعدنا الطوفان، في زماننا) على الترتيب، يلقون حتفهم من جراء حادث يودى بحياتهم، وغالبًا ما يشكل هذا الحادث وما ينجم عنه من أحداث متتالية، مترتبة عليه، البنية الكبرى لبنائية القص وما يتوزع بداخلها. حولها من بنيات صغرى.

في قصة (اللغز) يموت البطل/ أبو السعد وزوجه بفعل الحريق المشتعل في عشيهها، فيتحول الحدث من تتبع سيرتها الذاتية ومحاولة فك لغز اختفائهها في شهور الصيف إلى رصد مظاهر أثر الحادث على طلاب المعهد الديني، الذين يخفون حزنهم - اللاواعي - بالسؤال عن مشروعية إقامة صلاة الجنازة على من مات محترقًا، ثم إقامة مأتم فكاهي يتبادل فيه الطلاب أدوار المستقبلين والوافدين على العزاء وقراءة القرآن وإلقاء الخطب الدينية المذكرة بالموت، ثم إنشاد الشعر وتبادل الفكاهات حتى تنتهى القصة، دون الإعلان عن اللغز المتعلق بحياتها، "وتعبت عينا أم السعد من ترقيع ثوبها الداخلي، فوضعت رأسها المجهدة على يدها، لم تعد ترى عين الإبرة الآن: "هيه، عمر، وأيام"، وشعرت بارتخاء كامل، كها لو أن الدم يختفي من جسدها كله. راحت حواسها تغيب عن الشعور بالعالم وهبّت زوبعة من الريح في الخارج، وراحت الزوبعة تدور حول نفسها في الظلام والسكون، وتراقصت عشة أبو السعد وأم السعد. كانت اللمبة أم شعلة ما تزال متقدة، واقترب عود من قش الأرز قريبًا من لهب المضة أم شعلة، وأضاءت فيه النار، ولحظة بعد لحظة راح وجها أبو السعد وأم السعد وأم السعد على المعنة ما تزال متقدة، كانا مجهدين غاية الإجهاد" وحها أبو السعد وأم السعد وأم السعد عسلامة أم شعلة، وأضاءت فيه النار، ولحظة بعد لحظة راح وجها أبو السعد وأم السعد عسطعان داخل العشة. كانا مجهدين غاية الإجهاد" وحها أبو السعد وأم السعد يسطعان داخل العشة. كانا مجهدين غاية الإجهاد" وحمة المناء وحمة المناء وحمة المناء والمناء والمستقبات فيه النار، ولحقة بعد لحظة والمناء وحمة المناء والمناء والمناء



وهكذا يصبح موت أبى السعد وزوجه حدًّا فاصلاً بين إطارين حكائين مختلفين، أحدهما يحكى لغز ما قبل احتراقهما والآخر يحكى ما بعد احتراقهما، الذي تم بسبب فعل طبيعي (الرياح).

وفى قصة (وبعدنا الطوفان) يحلق طائر الموت على رأس على غنيم أثناء عودته من دمياط، بعدما رأى المقابر، فاقشعر جسده خوفًا وحزنًا، وما إن يصل إلى القرية حتى يفاجأ بروائح الدخان فيعلم أن حريقًا قد نشب لتوه، يسرع على غنيم ـ وهو محمَّل بآلام الفقر ـ لينقذ القرية، ملبيًا نداء الواجب الذى حمله على كتفيه باعتباره منقذ القرية في أوقات شدتها، وهكذا يدخل البطل/ على غنيم إلى قلب الحريق الضخم الذى كادت ألسنته أن تلحق ببراميل الجاز المتراصة في دكانه الحاج عليوه. يحمل البراميل فوق كتفيه ويجرى بها مبتعدًا إلى بركة المياه. يحمل على قدر القرية على كتفيه وهو يعلم أنها تشب في دكان الرجل الذي حرمه من ربع جنيه يسد به أفواه أسرته التي لم يكن عندها قوت ذلك اليوم.

يصف الراوى مشهد احتراق على غنيم في صورة لا تقل بشاعتها الفنية المرسومة عن صورة الحقيقة ذاتها، اجتزأها مع بداية اللحظات الأحيرة في حياته "كان على يعدو في الحارة والناس يبتعدون عنه في ذعر. كان لحمه يتهدل على عظامه، وكان كل جسده يتفصّد ألمّا، مع قطرات ذهنه الذائبة. لم يعد يستطيع أن يبقى عينيه مفتوحتين. أغمضها له لحمه السائح. لكن حواسه كلها كانت صاحية، وبعين غير منظورة، كان ما يزال يبصر طريقه وهو يعدو، دون أن يصطدم بحائط، أو يتعثر في حفرة، أو يحتضن أحدًا من المفزوعين حوله، وبين عويل النسوة كان ما يزال يسمع صراخ سميحة، وبكاء أو لاده. كان بوده أن يحتضنهم جميعًا، وينظر في وجوههم مرة. كان يدرك أن جسدًا يحترق مثله،



يحترق وحده وليس في وسع أحد أن ينفعه اللحظة. انعطف على عند نهاية الحارة، وكان ما يزال يفكر في ماسورة المياه هي فرصته الوحيدة، ليظل حيًّا. خوضت قدماه في البركة الصغيرة أمام ماسورة المياه المرتفعة. اصطدم بالماسورة، فاحتضنها بصدره وساعديه، وراحت كفاه تبحثان بلهفة عن مفتاح الماء، وزعق على غنيم فزعًا، حين لم تجد يداه المفتاح. كانت صامولة الماسورة عارية تحت يديه، مضلعة الدائرة، وكان حديدها باردًا. لهث مرتعبًا. تشبثت يداه بقمة الماسورة. شب على قدميه حتى طالت أسنانه الصامولة. راح يعضها محاولاً أن يديرها لتتدفَّق المياه فوقه، وتطفئ النار في جسده. تهشمت أسنانه الأمامية، وسالت من فمه خيوط من دماء، امتزجت بشحم وجهه وعنقه، وأحس ببطنه يتمزق قطعًا، فأخـذ يعـوي عـواءً حيوانيًّا رهيبًا. كـان الـذهن الذائب يتجمع ويتساقط على بطنه، ويغلى فوقه مختلطًا بدوامة من نار رقيقة، وخذلته قواه، فتهاوى على ركبتيه راكعًا، وانطرح في بركة المياه الصغيرة العطنة، وسمعت أذناه طشيش جسده في الماء، وأحس ببرودته الحلوة، فراح يتقلب يائسًا في مياه البركة، ثم أخذ جسده يختلج كدجاجة مذبوحة، وخبط ذراعيه الماء عـدة مرات. كانت ساقه اليسرى تنثني منتفضة، وراح يفهق، وانطبعت في قلبه لحظة رعب، تذكر مشهدًا، كانت في المقبرة جمجمة، تجاه القبلة، وقبضتان من دود أبيض، ملتفتان داخل العينين، تدوران، في حركة دائبة. "(١٠٠١)

وفى قصة (فى زماننا) يشكل الموت/ الحادث نقطة بداية لالتقاء الشخصيات غير المتعارفة \_أى التى لا يجمع بينها رابط. يصوره الراوى بعدما أخذ يوسف يسبح فى عالم من الأحلام المتصادمة كنهاية غير متوقعة لبداية نهاية قصة تحكى عما يحدث (فى زماننا) مختزلة \_بعنوانها \_ تفارقا عما كان يحدث (أيام



زمان)، "اندفع عابرًا الطريق. سيطر على جسده ليروغ من العربات المندفعة، المتجاورة، لتسبق إحداهما الأخرى، مرق من أمام سيارة، أفلت منها بقدميه. أوشك أن يثب في قفزة إلى قاعدة عمود الجرس الأخرى الإسفلتية. اقتحمته سيارة مفاجئة، قبل أن يصل إلى هدفه. طار أمامها وانطرح. اصطدم رأسه بحافة القاعدة الإسفلتية. دفق الفم دمًا، في ذات اللحظة التي ارتجَّت فيها السيارة بالفرامل المشدودة فجأة وهي تتوقف فوقه، وتتراجع محطمة فكه الأسفل، وقاع الجمجمة". """.

لقد أحدث موت يوسف الذي خرج متوجهًا لعمله صدمة الاكتشاف الذي تراه عيون (يسرى وشعبان) كصورة كابوسية، تعكس من منظور البنية العميقة لحياتنا المعاصرة، حالة من اليأس والضبابية التي سادت في المجتمع عقب نكسة ١٩٦٧م.

## ثالثًا: الموت/ القتل

الموت/ القتل هو أدنى درجات الموت، لأن "القتل هو وسيلة لتحقيق الموت، أو هو نفى للحياة وسلب لها، ونفى للوجود الحي ووقوع فى براثن الغياب" القتل فعل قبيح لا يمكن تبريره، نشأ مع وجود الإنسان الأول، ومع تضاد الرغبات التى تدفع لصراع تنتهى فيه القوى الشريرة إلى سلب الحياة قسرًا من الطرف المقابل.

وقد وقع فعل القتل في العديد من قصص سليهان فياض، (عود كبريت، ليلة أرق في حياته، اللص والحارس، العربة الرمادية اللون، الهجانة،



الغريب، امرأة وحيدة). تدفعه مبرِّرات شتى ولكنه فى النهاية يصور "فعل الناس غير الطيبين، فالقاتل ضحية تنتزع منا التعاطف والرثاء بقدر لا يقل عن تعاطفنا مع المقتول """، وقد تنوَّع وقوع هذا الفعل على شخصيات رئيسة وثانوية كدليل على أنه إحدى حتميات الحياة التى لا تخلو من صراع بين الخير والشر والقوى والضعيف.

فى قصة (عود كبريت) يقع الفعل/ القتل ـ بوصفه الحدث الوحيد فى القصة ـ على (خايب المدارس) من قبل (صاحب محل المكوى)، "فى الطريق، من الخلف شرط عنقه بالمطواة. انقطع العرق الذى فى الرقبة واندفع سرسوب الدم الصاعد إلى الرأس ودار فى اندفاعه مع الشاب كليا دار مترنحًا حول نفسه، وسقط الشاب على الرصيف المقابل يشخب عنقه دمًا على حجر الرصيف" "". يسقط (خايب المدارس) مذبوحًا فى عرض الطريق، فى وضح النهار، لا لشىء سوى (لعود كبريت)، لشىء تافه، ذكره الراوى بصيغة المفرد (عود) ليظهر مدى حقارته كشىء لا قيمة له.

وإذا كان عود الكبريت هو السبب الظاهر والمباشر لوقوع الجريمة، إلا أنه لم يكن سوى القشة التي قصمت ظهر البعير، وذلك لأن بنية العمق في القصة تحيل على السلوك السيئ لشاب المدارس، الموصف بـ (الخايب) ـ وكأن المؤلف الضمني يحيل على فشل التعليم في تقويم سلوك هذا الطالب، أو بتعبير آخر ـ على فشل المنظومة التعليمية في إصلاح شأن هؤلاء الفشلة، وقد ساعد على إتمام الجريمة ذات البعدين ـ الظاهر / عود الكبريت والباطن /

سوء سلوك الطالب، عدة عوامل هي:



- ١- الطقس السيئ: شديد الحرارة \_ بفعل (الشمس، المكوى، الرصيف)، وهـو
   الذى دفع بالجريمة لركوب قطار السرعة.
- ٢- الحالة الاقتصادية السيئة لصاحب محل المكوى/ القاتل: يـدل عليها رداءة
   محل المكوى نفسه.
- ٣- التسرُّع في اتخاذ قرار العقاب بالمقتول/ الطالب، في كاد الصبى يحكى لصاحب المحل عما حدث حتى كانت الجريمة قد وقعت، ولذلك كان قرار/ عقاب القاتل قاسيًا بما لا يتناسب مع ما اقترفه المقتول من ذنب.
- ٤- سوء الحالة النفسية للقاتل: وهو سبب يرد فى أصله لكون صاحب المحل/ القاتل من المجندين فى الجيش، وهو فى الغالب من غير ذوى المؤهلات، ولذلك فهو يعانى فى وحدته العسكرية من سوء المعاملة، الأمر الذى دفعه للتنفيس عن غضبه المكبوت فى صورة فعل يقوم هو به مرة، وذلك فى مقابل آلاف الأفعال التى ينفذها مرغمًا فى وحدته العسكرية.

وفى قصة (ليلة أرق فى حياته) يصدر الفعل/ القتل، ممثلاً لثنائية الإرادة والعجز، إرادة السلطة فى مواجهة عجز المقاومة. السلطة ممثلة فى رئيس إحدى الدول ـ الذى يتظاهر بالديمقراطية ـ والعجز فى المتمردين ـ الـذين يجمعهم الرئيس فى قاعة (الرعب فالموت) ـ ليعلن أمام شاشات التليفزيون ـ معتمدًا على عجز حيلة المدعوين ـ عزل نفسه، بشرط أن يُقتل فى مكانه "إذا كان فيكم من يريد عزلى، فشرط ذلك عندى، هو قتلى، وهنا فى هذه القاعة ورفع مسدسه على المنصة وأدار مقبضه نحو الجالسين وقال:



وبهذا المسدس، فلن أقبل أن أقتل بمسدس سواى ""والأن العجز يتملّك الجميع، هتف الكل بحياة السيد الرئيس، ليحاكم وينفذ بإرادته، القتل العلني لمن خالفوه، وعجزوا عن قتله "ووقف ضابط كبير الرتبة، ورفع يده بالتحية، وهتف: عاش السيد الرئيس، عاشت الثورة، وغادر القاعة لتوه بكبرياء، مرفوع الهامة، حتى اختفى وراء الباب، وعندئذ سمعت أصوات الرشاشات. خارج القاعة وساد الصمت وانحدرت دموع أخرى على خدى الرئيس، أحدثت أثرًا ما في القاعة، تعاطفًا نحوه، وحزنًا على الضحية، وعاد مدير المكتب يواصل اعترافه، ووقف طالب جامعي ورفع يده بالتحية، وهتف: عاش السيد الرئيس، عاشت الثورة، وغادر القاعة، يسنده حارسان، وسمعت مرة أخرى أصوات الرشاشات خارج القاعة" المنات،

وفى قصة (اللص والحارس) يقتل الحارس اللص كضرورة حتمية لإنقاذ حياته، فلو لم يقتل الحارس اللص، لقتل اللص الحارس، أى أن فعل القتل أصبح حتميًّا لأحدهما، وقد استحق اللص هذا العقاب لأن رغبته فى السرقة، خرجت إلى حيز الفعل، بينها نجا الحارس، لأن رغبته فى سرقة نفس القطار، لم تخرج عن حديث النفس إلى تنفيذ الفعل "ودوت على الأثر، دفعة من الرصاص، اخترقت ظهر اللص. لم يكن اللص قد بلغ السور ولا انتهى من المنحدر، وانفجرت أضواء قوس قزح، شديدة الوميض داخل رأس اللص، واستدار جهة الحارس وسقط مدفعه من يده، ودَّ لو يسرى وجه قاتله، لكنه سقط على وجهه وانغرس أنفه فى تلَّة الفحم جهة السور، وكانت قدماه عند



الجهة المرتفعة من المنحدر، وفي رأسه كانت هناك خلايا غير منظورة، ما تـزال تفكر وترى، وقفز الحارس من العربة، وراح يخطو منحنى القامة بحـذر وسرعة، صوب هذا الجزء من تلَّة الفحم، وبعيـدًا راح الحارس يتوافد عبر القضبان، وكانت الخلايا الغامضة، ما تزال تعمل في رأس اللص، وتهدهده بحلم غامض كي ينام نومة الأبد"(٢٥٠٠).

ومع أن قتل اللص أصبح يساوى/ أو لا يساوى جريمته، إلا أن وقوعه \_ أى القتل \_ أصبح مفجعًا إذا قيس من وجهة نظر الأم، التى لم تكن قد داوت بعد آلامها، منذ قتل ابنها الأول "منذ قتل، وهي تجلس على السجادة، وتنام عليها وتأكل بجوارها، تصلى وتنظر إلى صورته على الحائط، لم تعد تبكى، ولكنها مذهولة دائمًا "٥٠٠٠. لقد أصبحت ذكرى وفاة الابن الأول تورق الأم لتعيش تحت ضغطها العنيف، وهي تنتظر بحدسها الأموى مقتل ابنها الثاني في أي وقت.

وقد يتحوَّل القتل إلى فعل عبثى لا تحكمه حتى قاعدة المبررات، ولذلك يرد فعله فى قصة تحكى عن حلم يخاف فيه الراوى/ البطل من مصير القتل الذى لحق بالرجل ذى الجلباب الأبيض من دون أسباب تدفع لقتله "يدرك الرجل ذو الجلباب الأبيض أنه لم ينج أو يفلت. لا يندفع عاديًا. يبتعد فقط ببطء، كمن فقد الأمل واستسلم، يدير محجوب وجهه نحوه، راجيًا أن يعدو عسى أن يفلت. يراه يبتعد ببطء. أقدامه ثقيلة، فى الرمال الدقيقة الهشّة. يود أن يصيح به ليعدو، لينبطح على وجهه، ويزحف. يسرى الحارس فجأة، يخرج مسدسه، ويصوِّب بسرعة. يوشك محجوب أن يلقى بنفسه على اليد. أن يصيح

به منبهًا للموت. يتراءى له البيت والأولاد، وخديجة، ونور الشمس، وضوء القمر. يدير وجهه، منكمشًا على نفسه. بعينه غير المنظورة، يحرى يد الحارس ثابتة، لا ترتعش. إصبعه يضغط. تدوى الرصاصة فى فضاء الليل، وصمت الصحراء. يردِّد الجبل أصداءها، يسمع محجوب الصرخة الهائلة، يعانق صداها صدى الموت. يلتفت نحو الرجل ذى الجلباب الأبيض. يراه يجدف بذراعيه فى المواء، وينكفئ على وجهه كالصخرة، كأنها أصابته فى الرأس، أو فى القلب. تلوَّى لحظة ثم همد. لم يثر الغبار، ولم تسقط نجمة الفجر هاوية فى الفراغ، ولم يخر الجبل صعقًا. كما فى الأفلام، يرى محجوب الحارس الشرس ينفخ ببرود، أصم الوجه، فوهة مسدسه يرين الصمت على الجبل، والصحراء، وحرس الليل، والفجر الكاذب الذى يتلاشى. يتحرك الحراس فى صمت، مبتعدين عن الرجل ذى الجلباب الأبيض، عائدين إلى العربة الرمادية اللون. رآهيم عن الرجل ذى الجلباب الأبيض، عائدين إلى العربة الرمادية اللون. رآهيم عجوب الآن خسة. مضت لحظة، قبل أن يعي أن السائق ينظر إليه بريبة، والحارس الشرس ينظر إليه بريبة. يغوص قلبه بين أضلاعه. يشعر أنه كالفأر، بين عيني قط. الحارس الشرس يسأله:

- هل رأيت شيئًا؟

يبلع محجوب ريقه. يقول لفوره، متعلقًا بالخيط الملقى إليه:

- لا. لم أر شيئًا.

الحارس الشرس يعود يسأله:

- هل سمعت شيئًا؟



محجوب يقول لفوره مؤكدًا:

ـ لا. لم أسمع شيئًا.

الحارس الشرس يعود يسأله:

\_ هل. قلت أنا شيئًا؟

محجوب يقول لفوره:

ـ لا. أنت لم تقل شيئًا.

الحارس الشرس يسأله:

\_ وأنا؟

محجوب يقول لفوره:

\_أنت لم تقل شيئًا.

محجوب تغمره نوبة إخلاص مستغيثة؛ مؤكدة. يصرخ دافعًا كل شر:

نحن لم نقل شيئًا. لم نر شيئًا. لم يحدث شيء. أي شيء أبدًا. لا شيء. لا شيء. النس

ويعد قتل طه في قصة (الهجانة) دليل إدانة ضد بطش السلطة الممثلة في العمدة وعائلته، "وتدفق الهجانة من شارع الداير قادمين بجالهم من اليمين ومن اليسار والجهال تبرطم، وانهالوا من فوق الجهال المتزاحمة على طه بالكرابيج، وفرت ستيتة وراحت سياط الهجانة الراكبين والذين نزلوا عن



جمالهم. تشرح جسم طه وثيابه حتى خرس صوته وعندئذ زعقت ستيتة وهمى تحثو التراب على رأسها

- يا خراب بيتك يا ستيتة. الراجل مات يا ناس، فينكم يا صيادين، فينك يا حاج على ؟""". لقد تحول حدث قتل طه إلى شرارة انطلق منها طوفان العصيان والتمرد.

وفى قصة (امرأة وحيدة) يصبح الموت مرادفًا للخيانة. يوضحه عنوان القصة الأصلى (مهوذا والجزار والضحية)، فالضحية/ نبوية ما كانت تسقط على يد الجزار/ الحاج محمد إلا بفعل يهوذا. الخائن (رشاد)، "كانوا أربعة: الحاج محمد وطه ابنه وآخران لا تعرفها، وداخل حقل الذرة. سمعها رشاد تصيح من كل قلبها

ـ رشاد الحقنى يا رشاد.

تكسر عود الذرة تحت يد رشاد وومضت عيناه في الظلام وضحك الحاج محمد وهز رأسه، ويداه مختبئتان خلف ظهره وقال لها:

ـ باعك يا نبوية. يا خسارة العشرة يا خسارة.

سكتت كل الأصوات في أذنيها. عدا صوت الحاج محمد وسمعها رشاد تصيح بجزع

ـ باعني.

تكسر عود آخر في يد رشاد وجاءها صوته الغليظ:

# \_ باعك. باعك بعشرة جنيهات يا نبوية "است

من العرض السابق يتضح أن الموت/ القتل يقع في العديد من قصص سليهان فياض. تتضح فيه الرغبات المتضادة. تدفعه في كثير من الأحيان مبررات شتى، أو يقع عبثيًّا بلا سبب، وهو دائهًا ما يرتبط بدلالة فنية، فهو يقع على شخصيات رئيسة أو ثانوية، ويظهر كحدث وحيد يؤطر القصة. يأتى في مقدمة القصة كصدمة توضح حقيقته كفعل يأتى بغتة، أو يظهر في نهاية القصة بوصفه الحدث الكاشف والخاتمة لكل الأحداث، وجرائم القتل في قصص سليهان فياض لا تأخذ الشكل البوليسي لأنها ليست قصص جرائم بقدر ما هي رصد لفعل عنير عادى/ شاذ \_ يحدث في الحياة.

# رابعًا: الموت/ الانتحار

يمثل الموت/ الانتحار أحد أشكال الموت التي تعبر عن ضياع الشخصية وعدم قدرتها على مواجهة مصيرها، ويعد الموت انتحارا، الشكل الوحيد من أشكال الموت الذي تسعى فيه الشخصية للخلاص من حياتها بالهرب بإرادتها الخاصة، فالرغبة في إنهاء الحياة هي الشيء الوحيد الذي تعيه الشخصية، تدفعه دائمًا ظروف وعوامل ورغبات، تؤدي إلى سيطرة الإحساس بكره "البيوفيليا التي تعنى من الوجهة البيولوجية الحب الطبيعي للحياة، وحب النكروفيليا (أي حب الموت)"تشقد ورد هذا الشكل من الموت في ثلاث قصص هي (العودة، على الحدود، رغيف البتانوهي). اختلفت فيها دوافع الشخصية المنتحرة، وطريقة انتحارها ونوع الأداة المستخدمة في الانتحار.



فى قصة (العودة) ـ وهى أقصر قصة قصيرة فى نتاج الكاتب ـ يحكى الراوى الغائب عن فعل الانتحار نفسه، بوصفه الحدث الوحيد فى القصة. يلتقط الراوى بداية الحدث بعبارة البطل \_ مجهول الاسم \_ الآمرة "أعطينى المفتاح. أريد زيارة أمى "ص»

ثم يتوجه البطل، عبر وصف سردى حركى، لقبر أمه، "غادر المترو، ودخل في الحي العاشر. قادته قدماه عبر منعطفات قديمة. تصعد به الطريق وتنزل، وتوقف أمام الباب. دس المفتاح في القفل، ونزع القفل المفتوح من قيده، ودفع بالباب الحديدي وراءه، وأعاد القفل إليه وأغلقه "وبين يتوجه البطل لقبر أمه من دون أن يخبرنا بالدوافع التي ساقته إلى اتخاذه مثل هذا القرار ينزع الحجر الصلد ويكسر الألواح الأسمنتية ليهبط داخلاً القبر، إذ صار رأسه بمستوى الألواح أوقد شمعة وفرد كفيه إلى أعلى وأعاد اللوح الأسمنتي إلى مكانه "ستنم يوقد شمعة يرى من خلالها هيكل الأم ماثلاً، يسمع نداءها بالاقتراب، فيلبي "يتمدد بجوارها، التفت بوجهه، نحو الهيكل، رأى العينين فجوتين والفكين بلا أسنان، والخدين هاويتين، وأخرج مسدسًا من جيبه "سي غرج المسدس ويضعه على ودجه، "في الوسط تمامًا، بين الأذن والعين، ونفخ الشمعة فانطفأت وألقي بها في الظلمة، ثم ضغط على الزناد "س".

يسقط البطل ميتًا، ليضعنا في مأزق حاد، مأزق السؤال الباحث عن الإجابة: لماذا ينتحر البطل؟ ما الدوافع التي تجعله يفكر في الانتحار؟ لماذا الانتحار بجوار الأم؟ ألم تكن هناك طريقة أخرى لحل المشكلة؟

لقد وقف فعل الانتحار نفسه كحدث درامي ووحيد لهذه القصة، التي يدعو فيها الكاتب ـ كل القراء ـ لوضع كل الاحتمالات المكنة لأسباب هـذا



الانتحار، فالقهر السلطوى، أو المأزق الاقتصادى، أو التأزم النفسى، أو العجز البدنى، أو الاغتراب الحياتى أو التفكك الأسرى أو، أو، أسباب كثيرة يتركها الكاتب لفعل خيالنا لننسجها حسب معطياتنا الثقافية والسياسية والاجتهاعية لتفسير حالة الانتحار. إن فعل الانتحار الإرادى لهذا البطل، ينبع من ذاته، يقوده بعزم واضح على الانتحار، فصيغة الأمر بطلب المفتاح، شم التوجه مباشرة دون تردد لقبر الأم، مخترقًا الطرق والمنعطفات، حاملاً ما يسهل مهمته (الشمعة)، وأداة القتل (المسدس)، كلها تدفع لتأكيد رغبة البطل فى تنفيذ فعل الانتحار/ الهروب، وقد اختار البطل الموت فى قبر أمه دليلاً على رغبته الأكيدة فى العودة إلى الرحم الأرضى/ الأموى، حيث الدفء المفقود والخنان الموصود والأمان المرتجى.

وفى قصة (على الحدود) ينتحر البطلان ـ بطريقة دراماتيكية ـ بأن يقتل كل منها الآخر تأكيدًا على رغبتها فى الانتحار، الذى يجبران عليه حفاظًا على معنى الصداقة والتواصل الذى تقف فى وجهه الحدود السياسية والأسلاك الشائكة. على حدود الدولتين المتعاديتين. يتبادل الحارسان السجائر والحوار ويخرقان القانون بعبور الحدود وعندما يشعران أن مصيرهما سيئول إلى حبل المشنقة بعد توجيه تهمة الخيانة العظمى لها. يقرران الانتحار.

"\_لما لم تهرب، بدلاً من قتلهم هكذا؟

فقال الحارس الجنوبي:

ـ لم تكن هناك فرصة واحدة. أعطوني مدفعي لاصطيادك، فقتلهم. كانوا يساومونني لأنجو من الإعدام.



لان في نظر المرك بطلاً، وربها أعطوك وسامًا، ولكنك الآن في نظر بلادك قاتل.

ـ في هذه الحالة، أفضل أن أكون قاتلاً على أن أكون بطلاً.

وقال الحارس الشمالي:

\_سيأتون الآن على أصوات الرصاص من بلادك وبلادي.

وصاح الحارس الجنوبي:

\_ أتسمع؟ انظر.

كانت هناك مصفحات وسيارات مدرعة تقبل من الشرق والغرب، في الشمال والجنوب.

وقال الحارس الجنوبي:

- الآن: أصبحنا محاصرين، ولا نجاة لنا.

فقال الحارس الشمالي:

- أسرع بالذهاب إلى مخفرك. قل لهم، إننى أنا الذي قتلتهم، وأنك وحدك الذي نجوت.

فقال الحارس الجنوبي:

- النتيجة واحدة. سيرمونني بالرصاص، لأنني حادثتك وعبرت الحدود. أنا أعرف أن فرقتي تعرف الآن ذلك، وإذا عرفوا حقيقة ما حدث هنا، فسوف يقتلونني عدة مرات.

# وأضاف الحارس الجنوبي:

- انج أنت. اذهب إلى مخفرك، فلا أحد يعلم عنك شيئًا.
- \_ أنجو؟ أنظر، إنهم الآن يقتربون جدًّا، وهناك مناظير مكبرة رأونا بها الآن معًا. لا نجاة لنا. أعتقد أنه ينبغي أن نسلم أنفسنا، وننتظر موتنا، أو...
  - \_أو؟
  - \_نقتل أنفسنا.
  - \_نقتل أنفسنا؟
- ـ ذلك ما يجب أن نفعله الآن. لا حياة لنا في بلادي أو بـلادك. لا حياة لنا أبدًا.

## فقال الحارس الجنوبي:

- ـ لدى فكرة. ارفع مدفعك وصوبه إلى صدرى. سيقتل كل منا الآخر. أسرع قبل أن يقبلوا
  - \_ أطلق كل ما يمكنك من الرصاص في صدري.
    - \_ طيب. سأعد: واحد. اثنان. ثلاثة، وتطلق.
      - \_ طيب.

حدق الحارسان لحظة، في الشمس، والسحاب، والنصوء، والظلال، ورفع كل من الحارسين مدفعه، وصوبه إلى صدر الآخر، وقال الحارس الجنوبي:



- واحد. اثنان. ثلاثة، وراحت الأسلاك تتقصف" ٥٠٠٠.

لقد أصبح أمر موت كلا الحارسين أمرًا لا مفر منه، ولذلك قررا الانتحار بدلاً من موتها. شنقها بأن يقتل كلاهما الآخر، ليعليان رغم صرامة الحدود والقوانين قيمة الصداقة والتواصل الإنساني اللذين تمنعها في أكثر الأحيان قوى البطش والسياسات المصطنعة.

وفي النموذج الثالث يصبح انتحار البتانوهي/ البطل، محصلة لواقع مرير، مع الفقر (الرغيف) والبطالة بعدما طرده صاحب الفرن، فتحول مع طرده الوحش، يقرر الانتقام من قاطع لقمة عيشه، ولكن الانتقام يطول أربعة من الأبرياء العاملين في الفرن مع صاحبه. لقد تحول البتانوهي إلى (سعيد مهران) ﴿ آخر. تؤرقه فكرة الانتقام من واقع قاس، ولكن البتانوهي يتحول عقب جريمته إلى قط مذعور، يخاف من زوجه شلبية التي كشفت سره فأصبح ذليلاً أمامها. تؤرقه الكوابيس المتلاحقة في الليل والنهار واليقظة والمنام. يحتضن طفليه ويتجه بهما إلى النهر في مشهد تراجيدي "وأمسك بهما. سقطت المطواة من يده، اندفع الناس إليه، حملهما تحت إبطيه، ضحك كوحش النهر، يطاردونه ما يزالون. الكورنيش، يهدأ. السيارات لا تنقطع. الجبناء. يقتربون يا بتانوهي. لا شمس. العتمة تهبط. لا، ليس الآن. مرق غير مبال، لن يبلغوك أبدًا. النيل يا بتانوهي يكتم السر. يريح القاتل والضائع. يلهث. عجزت. لا. ليس الآن. اقفز، وثب بهما على السور الحجرى، ودع يا بتانوهي. نظرة أخيرة لنور عينيك. ماتا في يدك خوفا. مددهما الآن. سيعودان إليك يا شلبية. يقتربون. لا وقت يا بتانوهي، وثب بهما في النهر. الموقد ينفجر، وانغلق الماء لسقطته، وغاص، ثم ارتفع. يداه خاويتان، وزعق، العتمة تهبط، بلا صوت:



ـ سميط. معانا سميط. سميط سخن.

وجذبه التيار بعيدًا، إلى أسفل. "(١٧٠٠).

# عامسًا: الموت/ أكيوان

يشكل موت الحيوان في قصص سليان فياض (عنزة خالتي جندية، الكلب عنتر، زيارة في الليل) محورًا بنائيًّا تنهض على أساسه أحداث القصص الثلاث، فلقد تحول الحيوان من مجرد بهيمة ترتع في الأحراش والبيوت إلى شخصية تدور من حولها الأحداث لترتفع إلى شخص البطل وهذا ما يؤكد أن "الأدوار في الرواية لا تقصر على الشخصية الإنسانية، بل تتعداها إلى الحيوان والطير الذي يعطيه الكاتب أهمية في سير الأحداث والرمز إلى بعض المعاني "(١٠٠٠) وعلى ذلك فليس الفاعل دائمًا من بني البشر، لأنه قد يكون "الفاعل المحرك للحدث من غير بني البشر: مثل الأشياء والحيوانات والعفاريت والقوى الأخرى والأفكار المجردة والمخلوقات من العالم الآخر""".

وقد كان ظهور الحيوان في قصص سليهان فياض متأرجحًا بين طرفي نقيض، فالرغبة في قتل الحيوان تضادها رغبة الحفاظ عليه، وهو في كلتا الحالتين مسار صراع وتناحر بين الشخصيات.

## ١ ـ العنزة، دليل حياة يجب الحفاظ عليه.

تشكل عنزة الخالة جندية، الحالة الوحيدة للحيوان المسالم، المراد الحفاظ عليه من الموت لأن في حياتها استمرارًا وبقاءً لحياة الخالة جندية نفسها،



"مرضت عنزة خالتى جندية. أصيبت بإسهال حاد فى الليل. أحست جندية ببوادره حين سمعت وهى راقدة كركبة أمعاء العنزة، فباتب ليلتها مرهفة السمع مفتوحة العينين، ترقب عنزتها، وهى تنتقل فى باحة الدار من مكان إلى مكان، كلما أغرقت بروثها مكانًا انتقلت إلى آخر، وكان قلب جندية يرتجف إشفاقًا لمصاب صديقتها الوحيدة، فى البيت الخالى الذى آثر زوجها وأبناءها هجرإنه "س».

يوضح المقطع السابق ـ وهو مفتتح القصة ـ مدى أهمية العنزة ـ التى تصدر اسمها عنوان القصة ـ في حياة جندية. إنها تشكل إضافة إلى قيمتها المادية، قيمة معنوية، تتجسَّد في حبل الصداقة الممدود بينها، وذلك باعتبارها الأنيس الوحيد في بيت مات فيه الزوج والأبناء.

إن مرض العنزة الذي اقترب بها من عالم الموت، تحول لنشيج موجع، ينهش في قلب جندية التي ودت أن "تنهض إلى العنزة، وتربت عليها وتدلك لها بطنها وترقيها متعوذة، وتأخذ رأسها في حضنها أو تضعها على فخذها، ودت لو تتحدث إليها لتشغلها بصوتها المحبب عما هي فيه"(١٧٠).

لقد مرضت العنزة التي هي البديل المتاح للابن من جراء التدليل/ الإفراط الزائد في الاهتهام، آثرتها جندية على نفسها، عندما "كان حافظ ابن أختها قد جاء إليها قبل أيام، بملء حجره من الفول الجاف، بعثت به أمه إليها، ومن بيتها في القرية المجاورة، لتأكله هي، تصنع منه دميسًا وطعمية، أو تنبته وتخلطه بالأرز لتغذى به نفسها أيامًا، لكن جندية آثرت به عنزتها لتسمنها بسرعة، وتذهب بها إلى سوق الخميس وتبيعها، وتشترى بجزء من ثمنها عنزة بسرعة، وتذهب بها إلى سوق الخميس وتبيعها، وتشترى بجزء من ثمنها عنزة



أخرى صغيرة، تعلفها وتربيها حولاً، وتعيش بباقى ثمنها عامها، وطوال أيام خمسة لم تأكل العنزة سوى الفول، وأراحت نفسها من سؤال الناس عن حزمة برسيم، أو قبضة خف من أوراق الذرة من أجل العنزة العزيزة"(١٧٠٠).

إن العنزة التي هي الصديق والمعين لجندية على مواصلة الحياة، تمرض مرض الموت، تمرض في وقت حرم فيه الحاكم بأمره منع الذبح لتتأزم الأحداث من حول جندية، التي شاع خبر مرض عنزتها في القرية، ولذلك تقرِّر رغم ضغوط العمدة القوية لشراء العنزة بأبخس الأثبان، التوجه إلى مركز ميت غمر لتذبحها وفقًا للقوانين، ولكن جندية تواجه بقائمة طويلة من القوانين واللوائح، مما يدفعها للعودة إلى البلدة مرة أحرى، تتمنى في عودتها موت العنزة "ليتك تموتين في الطريق حتى لا ينالك العمدة، وفاء لجنيه لن أقبض منه مليًا واحدًا"(سمال)

لقد تحوَّلت العنزة من مجرد حيوان يحظى بالرعاية لقيمته المادية إلى ونيس، يخفف عن الخالة جندية آلام وحدتها، ثم ارتفعت درجتها أى العنزة لتكون أحد الأسلحة التي يرصد الراوى من خلالها حركة الظلم الاجتماعي المحكوم بواقع ضيق في القرية، إلى إطار عام يوضح مدى القهر المارس على هذا الشعب من حاكم حرم أكل الملوخية قديمًا، إلى حاكم يمنع الذبح لاعتبارات اقتصادية وسياسية واهية في العصور المتقدمة.

# ٢ ـ الكلب عنتى أداة قهر تسحقها إرادة الإنسان

إذا كانت العنزة في القصة السابقة، حيوانًا مسالًا ترغب الشخصية في الحفاظ عليه لأسباب نفسية واقتصادية، فإن الكلب عنتر \_ في القصة الحاملة



لاسمه ـ يتحول من مجرد كلب، قد تزداد قيمته لكونه معلم أو حارس - ليصبح الأداة الأكثر قهرًا في السجن السياسي. يدلِّله مأمور السجن/ سعيد، بالجلوس على الشيزلونج، ويصفه الراوي، متتبعًا ملامح جسده الجميل في مفتتح القصة، كدليل على الحظوة التي يتمتع بها "الكلب عنتر رابض على شيزلونج، في الركن تمامًا، جهة الباب، على يمين الداخل. شعرة قطيفة سوداء، جرمة كمهر. منحنيات جسده أجزاء، دوائر رائعة الجمال، ساقاه الخلفيتان تحته، والأماميتان ممدودتان أمامه ورأسه محنية بينهها. عيناه منطبقتان ومنفتحتان في آن. يبدو غافيًا ويقظًا، نائمًا وغير نائم شفتاه مواربتان، تكشفان خلفها أنيابا مفلجة، كساء الشيزلونج قطيفة أحمر اللون، داكن القدم. يتعاكس اتجاه وبره بلون يميل إلى المقامة، وبلون يميل إلى الحمرة الفاتحة، ومأمور السجن ينظر إلى عنتر برضا وسعادة، عنتر كلب أمثل، عبد أطوع من أي بشر. يشع ضوء عنتر برضا وسعادة، عنتر كلب أمثل، عبد أطوع من أي بشر. يشع ضوء أسود "است. يصف الراوي عبر مفتتح القصة جسد عنتر الهلامي (جلسته، لون شعره، ساقاه، عيناه، شفتاه). ليضعنا منذ اللحظة الأولى على أعتاب المواجهة الدامية التي ستحدث بعد قليل.

وفى المعتقل السياسي، يرقد عباس/ السجين، الذي نجهل تهمته والأيديولوجية الفكرية التي ألقته في المعتقل، هو فقط سجين سياسي يرفض الاعتراف، رغم كل وسائل التعذيب "جربنا معه كل وسيلة، برميل الماء، الكي، الجلد، الد.. "(۱۲۸۸)، ولذلك يقرر المأمور استخدام الوسيلة الأخطر والأقوى (عنتر) الذي يدخل لمناوشة عباس بعدما "شبع اليوم لحمًا، ودمًا، وعظمًا، وحلوى. سنخيفه فقط. سترى كيف يعترف. اعترف أعتى منه وأصلب. عندما داعبهم عنتر "(۱۲۸۸)



ويدخل عنتر زنزانة عباس ليتحوَّل الصراع بينها إلى صراع بدائى بين القوى الشريرة/ الحيوانية والإنسان الضعيف الذى لا يملك سوى قدرته العقلية "وثب عنتر. حاد عباس عن وضعه يسرة. ارتطم عنتر بالجدار. أصاب الصخر المصمت رأسه. سقط، نهض، وثب، داوره عباس. داوره عنتر، وثب، ضربه عباس بساعده تحت أذنه، سقط عنتر واقفًا. قبل أن يفيق عنتر من الضربة، وثب عباس فوق ظهر عنتر. ركبه. شد فخذيه حول جسد عنتر. امتدَّت يسراه في ذات اللحظة، وضمت عنق عنتر بين الذراع والساعد، جذبته إلى أعلى. سقط عنتر بعباس. أخذ يتقلبان لا تكاد العين ترى من هو أعلى ومن هو أسفل. يواصل عباس ضرب عنتر في وجهه، في عينيه، تحت أذنيه، في فمه، في شفتيه بقبضة يمناه. يواصل عنتر، بأظافر سوقه الأربعة، خمش عباس، عباس. صارت الأرض لزجة بدمي إنسان وحيوان. لأصوات الصراع عباس. صارت الأرض لزجة بدمي إنسان وحيوان. لأصوات الصراع الوحشي أصداء تصطدم بالجدران. ترتد مدوية من حديد الباب، تنفذ عالية من حديد الباب، تنفذ عالية من حديد الباب، تنفذ عالية

وهكذا يموت عنتر، تموت أداة القهر، لتحيا إرادة الإنسان مع "أبشع صور القهر المدجج بأكثر الأدوات وحشية في مواجهة أبسط صور المقاومة التي لا يملك فيها الإنسان البسيط الأعزل غير جسده وأظافره، بل إن حرصه على إدارة المعركة الأساسية وفق منطق البقاء والصراع الحيواني الصرف بالمخالب والأنياب، هو وسيلته لتجريد المسألة إلى أقصى حد"(١٨٠٠).

#### ٣ \_ القط البرى، مرأة للخوف ومظهر للجبن

القط البرى هو الحيوان الثالث الذى يتحدد ظهوره فى قصة (زيارة فى الليل) باعتباره موازيًا للخوف الساكن فى قلب البطل/ محمد بن إبراهيم.



يظهر القط البرى \_ حكائيًا \_ مرتبطًا بظهور مدكور، ابن الليل الذي عين نفسه حارسًا على القرية، فارضًا على أهلها الإتاوات.

فى البداية يتظاهر محمد بقدرته على قتل القط البرى، الذى يقطع عليه الطريق إلى أرضه، يقول الحاج حمزة محادثًا محمد:

"ماذا فعلت بالقط البرى؟

انتبه محمد من شروده. ابتسم بلا معنى. ثم أدرك السؤال وتوهَّج نشاطًا. قال:

- آه. القط البرى؟ سأقتله غدًا.

استجمع الحاج حمزة كل ما يعرفه عن القط البرى، وقال بحماس لم تنطفئ جذوته بعد:

- في البداية. أقتل الذكر، وبعده الأنثى. الذكر شرس، وسواء قتلت هذا أو ذاك، فلا تترك الآخر حيًّا بعده. سيبحث عنك في أي مكان ويهاجمك.

\_ قالوا ذلك لى، لكن، أطمئن يا حاج. البندقية ميزر، وعياري لا يخيب.

- ولو خاب، وهاجمك؟

ـ لا أعتقد. لكن، ساعتها، سأخنقه.

وأكد محمد ما يقوله بيديه، كأنه يخنقه فعلاً.

قال الحاج حمزة:

\_ تخنقه؟ لا يعطى هذه الفرصة لأحد. أتعرف كيف يهجم؟ لا تؤاخذني في الكلام. أنه يبول على ذيله، ويمرغه في التراب، ثم يقفز على جانب الوجمه،



ويضرب بذيله العينين ضربة شديدة، كلها تراب تعمى العينين، وبعد ذلك يهجم على (زمارة) العنق ويأكلها"(٢٨٦).

ولقد فشل البطل محمد في مواجهة مدكور لأنه لم يستطع بعد قتل الخوف/ القط البرى في قلبه. لقد استغل الراوى القط البرى ليعمل كمرآة تعكس الانقسام الحاد في نفس البطل، بين حلم يتمنى تحقيقه، ويتمثل في إعادة صورة الأب الشجاع، وبين واقع مرير يسيطر فيه الجبن على نفسه، كعامل فطرى، ولذلك يعجز عن مواجهة القط البرى/ مدكور لأن كليها وجهان لعملة واحدة فئتها الشجاعة.

وهكذا يمكن الخروج بنتيجة مؤداها أن الحيوان في القصص الثلاث يلعب دورًا مهمًّا في تشكيل الحدث القصصى، بل إن الأحداث في مجملها، لا يمكن تطويرها وتعقبها دون وجود هذا الحيوان الذي ظهر باسمه (العنزة الكلب) في عنوان قصتين كدليل على محوريته في تشكيل الحدث، وقد كان ظهور الحيوان في القصص الثلاث مرتبطًا بقضية الموت التي وإن كان الإنسان هو الوحيد الذي يعي حقيقته، إلا أن موته \_ أي العنزة \_ قد يشكل للإنسان أزمة ولذلك يجب الحفاظ عليه في قصة (عنزة خالتي جندية). أو يظهر كأداة قهر، ولكن الإرادة الإنسانية أقوى في شراستها عند الحق من كل القوى القهرية، كما في قصة (الكلب عنتر)، وقد يظهر أي الحيوان \_ كمرآة داخلية تنعكس عليها نفسية البطل، فأينها استطاع القضاء عليه، أصبح قادرًا على مواجهة الآخرين خارجيًّا، وذلك كما في قصة (زيارة في الليل). تبقى الإشارة إلى أن (العنزة والكلب) قد ماتا بفعل القهر الواقع على الأول وتحطمه \_ أي



القهر - على رأس الثاني، وظل ماثلاً - كمرادف للظلم المناقض للجبن، القائم - في نفس الثالث (القط البري).

# سادسًا: الموت/ أكرب

الموت/ الحرب هو أبشع أنهاط الموت، لأنه يحقِّق ولأقصى درجة الموت الجماعى أو الموت بالجملة \_ إن صحَّ التعبير. يتضح فيه إلى أى مدى يمكن للصراع أن يتغلب على كل القيم الإنسانية. ليمتد إلى كل ما هو أخضر ويابس، كبير وصغير.

للحرب استعد الإنسان منذ القدم، ولذلك ابتكر من أجلها (الدروع والخوذ والخنادق...) كأسلحة للحرب الدفاعية، ولكنه في الأساس ما ابتكر هذه الأسلحة الدفاعية إلا ليواجه بها الأسلحة الهجومية (السيف، البندقية، المدفع، الطائرة...). ليقتل ويتقاتل بها في سبيل غايات أكثرها واو.

وقد تنوعت أنهاط الموت/ الحرب في قبصص سليهان فياض التي شهدت العديد من موت الشخصيات بفعل الحروب الممتدة مع العدو الإسرائيلي منذ عام ١٩٤٨م وحتى ١٩٧٣م.

# ولعل أهم هذه الأنهاط

#### ١ - الموت/ الاستشهاد

"الحرب لها شهداء دائيًا، وإلا ما كانت حربًا" بهذه العبارة يوجه سليان فياض القارئ إلى أول أشكال الموت/ الحرب، فالموت/ الاستشهاد



يلقاه كل فدائى يحمل على عاتقه مهمة الدفاع عن الأرض. يحمل روحه على كفه وهو يقدم على تنفيذ أية عملية حربية. يستخدم جسده في كل معركة دليلاً على إخلاصه، يقدمه سلاحًا لا يقدر غيره على الهجوم به.

يفعل ذلك عطية في (جسر حي). يحول جسده لسلاح لا تستطيع معه كل الأسلحة شيئًا. يصنع منه جسرًا يعبر عليه ستون فدائيًّا للدخول في قلب المستعمرة الإسرائيلية. تنهال عليه آلاف الرصاصات وهو قابض بيد من حديد على سور المستعمرة. هذا هو عطية ومن معه من الفدائيين البواسل.

"أخبرني كم عددهم هناك؟

\_ أكثر من ثلاثمائة. رجال ونساء يحملون السلاح.

قال أحمد معلقًا:

\_ ونحن ستون فدائيًّا. كل واحد منا بخمسة منهم. عددنا يكفي.

قال عطية:

بالتأكيد. مع الفداء، والرغبة المؤكدة في التضحية. يكفى عددنا وزيادة "٢٨٥٠.

وفى (العودة إلى البيت) يحكى الراوى - التَحت سردى - عن البطل الجريح الذى لوح بيديه لزملائه كى يحملوه فى عربتهم، فتركوه ومضوا لأنه لا مكان فى العربة لحمل شخص آخر، ولكن ما إن طاردت عربة مدرعة عربة رفاقه الذين تباعدوا خلف الهضاب حتى راح هذا الجريح يزحف نحو المدرعة لينقذ رفاقه وهو يموت شهيدًا "ونحن ننحدر، رأتنا عربة مدرعة، فتحت علينا



نيرانها، واتجهت نحونا مسرعة. انبطحنا أرضًا، وزحفنا متباعدين، رأيتها تتجه نحوه، لا تفارقه، وأنا أختبئ تحت حجر ناتئ. رأيته ينهض وينزع من وسطه قنبلة، ويجذب سلك زنادها بفمه، ثم يلقى بنفسه على العربة المدرعة، وينسف نفسه معها. بالقنبلة. الآن فقط، وددت لو عرفت له اسمًا. سيظنه الكل مفقودًا ليس معروف المصير. لكنى أعرف مصيره. لقد حارب واستشهد. أخذ مقابل حياته ثمنًا باهظًا. كم منا من أتيحت له الفرصة ليفعل ذلك "(١٨٥٠).

في الموت/ الاستشهاد لا معنى للكلمات، فالإيهان والفعل فقط هما ما يملآن قلب المسلم الحقيقي. الذي يقتدى برسول الله على القائد العظيم الذي "صنع من حوله رجالاً، لم يهجموا إلا ليموتوا. لم ينسحبوا و ونادرًا ما حدث ذلك \_ إلا لينتصروا. لو كان النصر لا ينال إلا بكثرة الرجال، والسلاح، ما انتصروا أبدًا، الموت أحب إليهم من الحياة، لذلك لم يهزموا "١٠٨، وهكذا يظل الموت/ الاستشهاد دليلاً على عمق الإيهان الحقيقي في قلوب المؤمنين حقًا. الذين يموتون/ يحيون في حواصل الطير على وعد من رجم بجنة عرضها النين يموتون/ يحيون في حواصل الطير على وعد من رجم بجنة عرضها السموات والأرض ﴿ وَلا تَقُولُوا لَمِنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ الله المُواتُ بَلُ أَحْيَاء وَلكِن السموات والأرض.

#### ٢ - الموت/ الغدر

يقع الموت غدرًا لجنود بسطاء لا يملكون سوى تنفيذ أوامر رؤسائهم، الذين يدفعون بهم إلى نار الحرب، من دون استعداد. ينفذ الجنود الأوامر العسكرية بالتقدم من دون غطاء يحميهم أو قادة يحاربون متكاتفين معهم. كيف لجندى أن يذهب بالأمر في يومين ثم يعود بالأمر في يومين من دون أن يحارب حربًا حقيقية "في الوادى. نحن. أصابعنا على الزناد، فجأة أضاء الليل



ورعد بالضجة والشهب، وطارت القذائف كالحمم، وهبطت فوقنا في الوادى والسفوح. طاخ. أه. طاخ. طاخ، والمصابيح ما تزال مضاءة. تهتز لضغط الهواء، وتغيم في تكاثف الدخان.

\_ اطفئوا الكلوبات.

ساد الظلام من ضوء القذائف

\_ أسرعوا بالنجاة من الكمين

كم نحن الآن. ثلث ما كنا. ثمانون. تسعون. مائة. ليس أكثر من مائة. قتلانا في الليل هناك ما يزالون. جرحانا في الوادي يتوسلون لجرعة ماء، ونحن مع الصباح نسير: أي صباح؟ الليل ما يزال في قلوبنا، لكن الشمس تتوهج من الأفق في ليلنا. الليل بصمته وأصواته الصحراوية. بلا نجوم. تتساقط واحدًا بعد واحد. لفورنا ننام، جباهنا على الأرض. رائحة الرمال تتصاعد. عبر العيون المضمضة. نشرب ولا نرتوى. نأكل ولا نشبع. نفرز ولا نستريح. لا نصل إلى شيء أبدًا "سم"

أن تلقى بجنودك فى حرب أنت لست كفئًا لها فأنت غادر. أن تخدع نفسك قبل شعبك لتعيش فى زعامة وهمية فأنت غادر. أن تجعل قادتك يتعالون على جنودك فى حرب لا يفرق فيها الموت بين قائد ومقود فأنت غادر. من أجل ذلك يرفع العريف راية العصيان فى وجه قائده "كل شيء تحملته بصبريا رجال. أن أهزم فى حرب، هذا محتمل. أن يخدعنى عدوى، ويضربنى فجأة، هذا محتمل أيضًا. أن أعود سائرًا على قدمى جائعًا وظمآن، أن يقال لى ألتي بنفسك فى هذه النار، ومت بلا ثمن، كل هذا محتمل يا رجال. لكن الشيء



الوحيد الذي لا أحتمله أبدًا، هو الطريقة التي كان يتصرف بها معي ضابطي الرفيع المقام. صعيدي أنا، ورضعت الحرية من ثدى أمي، وعيني أبي، ودروب الجبل، ورمال الصحراء "٠٨٠٠.

يرفع العريف راية العصيان في وجه ضابطه الذي رضع من سادته التعالى والغرور "الفرمانات العثمانية علمته أن يفعل ما فعل "١٠٠٠".

#### ٣ - الموت/ الانتظار

في قصة (الإنسان والأرض والموت) يواجه محمد البطل هذا النوع من الموت، وهو قابع في قلب حفرة ضيقة في قلب الأرض. ينتظر مرور الدبابات الإسرائيلية كي يلصق فيها قنبلته ينتظر فيها الموت قبل أن يقتل هو الآخرين، الإسرائيلية كي يلصق فيها قنبلته ينتظر فيها الموت قبل الحفرة يعيش البطل لحظات الموت في نصف ساعة. أو يعيش لحظات الحياة في نصف الساعة ذاته. لا فرق بين الموت والحياة في عمق حفرة ينتظر فيها البطل موته أو مسوت الآخرين من حوله ولذلك " يقولون، هناك على السطح، فوق حفرتك، إننا بين يدى الموت، في لحظة الاحتضار هذه. لحظة الحقيقة الوحيدة. نرى كل ما وبين يدي الموت، في فرقطة الاحتضار هذه. لحظة الخويات. بعده نبوصي من نحب، وبين يدينا حصاد من تجارب الساعات والأيام والسنين، ولأنني أواجه الموت، في قاع حفرة، وفي يدى قبلة، وثمة دبابة إثر دبابة ستمر فوقك. قد يكون موتك بلا لحظة احتضار، موتًا كشعاع يتدفق فجأة، ويتلاشي في اللحظة نفسها تنسف معه كل خلاياك المفكرة، خلايا الذكريات، والضحك والبكاء"(۱۳۰۰).

والجدول الآتي يجمع كل أشكال الموت السابق ذكرها:



فلاحة تملك	موظف	باثعان	أجنر	نيجار	عامل في مطبعة	موظف	فلاح مالك	طالب	ı	مهنة اليت
امرأة	رجل	رجل +امرأة	رجل	رجل	E	رجل	رجل	رجل	ښت	جنس اليت
الخيانة	تشيؤ الإنسان	القدر	الإحساس بالمسئولية	طبيعي	غياب وسائل الأمن الصمحي	المرض + العزلة	المرض + الحزن	العجز عن تحقيق الذات	أسطورة الكنز المدفون	(سباب الموت
فرعي	أساسي	محوري	أساسي	محوري	محوري	فوعى	فرعى	. فوعمی	فوعمى	درجة حفنور قضية الوت في القصة
4.	ط.	البطل	طل طل	نظل	محورى	بظل	ظل	ظل	غاني ية المانية	تصنیف الیت
نهاية القصة	وسط القصة	وسط القصة	وسط القصة	بداية القصة	نهاية القصة	نهاية القصة	نهاية القصة	نهاية القصة	وسط القصة	الموقع النصى لمشهد الموت
ċķ	سيارة مسرعه	النار	النار	1	1	1	ı	1	ı	أداة الوت
CE.	حادث	حادث	حادث	وفاة	وفاة	وفاة	وفاة	وفاة	وفاة	نوع الموت
امرأة وحيدة	في زماننا	اللغز	وبعدنا الطوفان	ضريح ولى الله المقدس	وفاة عامل مطبعة	المسلسل	العيون	كل الملوك يموتون	عطشان يا صبايا	اسم القصة



····										
1	بائع متجول	حارسا حدود	عامل ترحيلة	فلاح	عامل ترحيلة	مدير مكتب + طالب + ضابط	طالب	تجنل	لص	مهدنة الميت
ولجي	رجل	رجلان	رجل	رجل	رجل	ئلائة رجال	رجل	رجل	رجل	جنس الميت
بجهولة	عزاب الضمير	الرغبة في التواصل الإنساني	الحقد + العصيان	القهر الاجنباعي	الحقد + الانتظار + الفقر + فهر الزمن	القهر السياسي	عواسل كثيرة	العبثية	السرقة	أسباب الموت
أساسى ووحيد	فوعى	م.	فوعى	فرعى	فوعمى	فرعى	أساسى	فرعى	محوري	درجة حضور قضية الوت في القصة
بظل	بطل	طل	طل.	ثانوى	بطل	تحورى	محودى	محورى	بطل	تصنيف
نهاية القصة	نهاية القصة	نهاية القصبة	نهاية القصبة	وسط القصة	نهاية القصة	نهاية القصة	نهاية القصة	وسط القصة	نهاية القصة	الموقع النصى لشهد الموت
دستاس	الغرق	مدفع	الفأس	الضرب	الفأس	مسلس	مطواة	مسدس	بنادقية	أداة الموت
انتحار	أنتحار	انتحار	<u>G.</u>	رقة	<u>(</u>	يق.	رك	قتل	بع.	نوع الموت
العودة	رغيف البنانوهي	على الحدود	الغريب	الهجانة	الغريب	ليلة أرق في حياته	عود کبریت	العربة الرمادية اللون	اللص والحارس	اسم القصة



نجناه	نجد	ضابط	طالب (فدائی)	فدائيون	معادل موضوعى للقهر	أنيس + معين	معادل موضوعى للخوف	مهنة اليت
رجال	رجال	رجال	رجال	رجال	حيوان ذكر (الكلب عنتر)	أنثي حيوان (عنزة)	حبوان ذكر (القط البرى)	جنس الميت
الغدر_ الاستشهاد	الغدر - الخلاص	الغدر	الانتظار	الاستشهاد	قوة الإرادة الإنسانية	المرض + القهر السياسي	الجبن يمنع فغل المؤت	أسباب الموت
محورى	محورى	محورى	محورى	محورى	محورى	محورى	فوعمى	درجة حضور قضية الموت في القصة
ئانوى	طل	ئانوى	ئانوى	بطل	بطل ثان	ئانوى	ئانوى	تصنيف
على طول القصية	نهاية القصة	وسط القصة	بداية القصة	نهاية القصة	نهاية القصبة	نهاية القصة	وسط القصة	الموقع النصى لشهد الموت
الطائرات	الطائرات	الطائرات	القنابل	البنادق	القوة الجسدية	القوانين الظالة	ı	أداة الموت
مرب	ب کې	برب	مرب	بري	حيوان	حيوان	حيوان	نوع الموت
العودة إلى البيت	الرجل والسلاح	أحزان حزيران	الإنسان والأرض والموت	جسر حمی	الكلب عنتر	عنزة خالتي جندية	زيارة فى الليل	اسمالقصة

# الفساء الثاني

(بناء الزمن)



# توطئة

شغل الزمان فكر الإنسان منذأن وعيى بوجوده على سطح الأرض لدرجة أن اليو نانيين جعلوا للزمن إلمًا خاصًا به يعرف بـ "كرونسيس" و "كان إله الزمن هذا يفترس أو لاده مباشرة بعد إنجابه لهم"(١٩١٠) يفترسهم لإحساس الإنسان بأن الزمن شبح وهمي يقتفي آثارنا حيثها وضعنا الخطي، بل حيثها نكون وتحت أي شكل، الزمن كما قبال اليونيانيون في فلسفتهم القديمية وتبر مشدود بين العدم والوجود، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، وجودنا المحكوم عليه بالنهاية والموت "إننا لا نرى الزمن بالعين المجردة ولا بعين المجهر ولكننا نحس آثاره تتجلى فينا، وتتجسد في الكائنات التي تحيط بنا، إنه كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس بـه ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه. إننا فقط نراه في غيرنا مجسدًا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره"(٢١٢) و هكذا أصبح الإنسان واعيًا بالزمن لا يدرك كنه ذاته إلا في الزمن، "لقد أدرك الإنسان أنه لا وجود إلا بالزمان، ولهذا فإن كل وجود يتصور خارج الزمن وجود وهمي، أو هو لا وجود "(١٣١٠)، وفي دراسة العلوم الإنسانية ترى د. أميرة حلمي مطر أن أهمية الزمان تزداد أكثر فأكثر "فدراسة الظواهر الإنسانية ـ من أية زاوية ـ تتمركز دائمًا حول الزمان، لأنه معطى مباشر للوعي، ولكنه معطى شديد التعقيد"(١٩٤٠).



المهم فى دراسة مسألة الزمن \_ فى الآداب \_ هو دراسة ما أسياه الشكليون الروس بالتعارض القائم بين "زمان المتن الحكائى من زمان الحكى، فالزمن الأول هو الذى يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه، أما زمن الحكى، فهو الوقت الضرورى لقراءة عمل (مدة عرض)"(دين)

ومن التمييز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي انطلق تزفيتان تودوروف بعد ذلك يؤسس لدراسة الزمن السردى من خلال ما أسهاه التحريف الزماني، حيث "يرجع السبب في طرح مشكل تقديم الزمن داخل السرد، إلى عدم التشابه بين زمانية القص وبين زمانية الخطاب، فزمن الخطاب هو، بمعنى من المعانى، زمن خطى، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففى القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبًا متتاليًا يأتي الواحد منها بعد الآخر "ددي."

ثم قسَّم رولان بورونوف وريال أوئيليه الزمن إلى ثلاثة أقسام "ما نكاد نتعرض إلى نطاق الرواية حتى يكون من واجبنا أن ننضد ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة، وذلك انطلاقًا من أن النزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية، إن الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة """

ومن بعد تودوروف جاء جيرار جينيت ليؤسس من خلال تحليله لرواية (بحثًا عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست نظرية متكاملة في دراسة الزمن السردي، وقد انطلق جينيت في تأسيسه لهذه النظرية من نفس النقطة التي توقف عندها الشكليون الروس وتودوروف من قبل، فمن التعارض



والتحريف انطلق جينيت لمقولة المفارقة الزمنية، حيث "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن المدلول وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)" (۱۲۸۰۰).

ومن خلال هذا التعارض بين زمن القصة وزمن الحكاية، درس جينيت الزمن السردى في ثلاثة مواضع، يتعلق الأول بالترتيب الزمنى، ومنه ينتج الاسترجاع والاستباق، ويتعلق الثانى بالحركات السردية (الديمومة)، وفيه يدرس قياس سرعة الزمن السردى قياسًا بالترتيب الطبيعى للحكاية ونتج عنه أربع حركات هي (الحذف المجمل المشهد الوقفة) وفي الأخير درس التواتر، أو معدل التردد وهو المعنى برصد التكرار الحاصل على مستوى الحكاية مقارنة بالخطاب، وهكذا يمكن القول إنه "لا يتسنى لنا أن نحدد الوضعية الزمنية للرواية إلا إذا نظرنا في وقت واحد معًا في كل العلاقات التي تتأسّس بين الزمن في الرواية والزمن في القصة التي تحكيها"(١٠٠٠)

وليست العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب أحادية الجانب، بل هي تدخل في "علاقات متشابكة بين حركيات متعددة لأزمنة الخطاب وفضاءاته، فنحن من جهة أولى نكتشف علاقة زمنية الخطاب بزمن التخيل، ومن جهة أخرى نكتشف العلاقة بين الزمنين وأزمنة إنتاج وتلقى النص، أى السياقات المنتجة والقارئة "" ونتيجة لهذه الحركيات المتعددة، يتداخل الزمن مع كل المكونات السردية لأن عالم القص "له زمنه الذي هو زمن متخيل، وهو زمن عناول يختلف عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكى عنه الرواية، أو الذي تتناول عناصر منه: كالشخصيات أو الأحداث """



وعلى الرغم من التعددية أو الحركية التي يتسم بها الزمن النصى فإن هناك العديد من المحددات التي تثبت هذا الزمن وتحدده، وذلك تبعًا لنوع الثقافة التي تنتج النص وتتفاعل معه، بل و يختلف الزمن المنتج للنص ومكانه في نوعية هذه المحددات.

وبناء على ما تقدم تصبح دراسة الزمن من أساسيات أية دراسة إنسانية، إذ "أيًّا كانت نوعية الدراسة التى نقوم بها خاصة إذا ما تعلقت بالدراسات الإنسانية نصطدم في النهاية بمشكلة الزمن "نسومن صميم البحث في دراسة القصة القصيرة في زمن أيًّا كان المنظور الذي نحللها من خلاله "نس»

ونتيجة هذا التزايد المتنامى فى دراسة الزمن يرى أ. أ مندلاو أن معظم الروائيين "الذين أسهمت تجاربهم فى تطوير الرواية من حيث الشكل والطريقة كانوا مشغولى الذهن بالزمن، طبيعته وقيمته، وعلى الأخص علاقته ببنية الرواية، ولا بد من وجود سبب دعا إلى إدراج خطابات طويلة \_ كثيرًا ما تكون بصورة درامية مبالغ فيها \_ حول الزمن فى أعمال هؤلاء الكتاب، وكثيرًا منهم يشعرون أنه بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة، وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن "كس".

وبعد، فسوف ترتكز دراسة هذا الفصل على محاولة تطبيق وتمثل نظرية جيرار جينيت، بالإضافة إلى دراسة ما أسميته بالتحديدات الزمنية، وذلك على النحو الآتى:

أولاً: التحديدات الزمنية.

ثانيًا: الترتيب الزمني.

ثالثًا: التقنيات السردية.

رابعًا: التواتر الزمني.





# أولاً: التعديدات الزمنيت

تساعد العديد من الإشارات الزمنية المبثوثة داخل النص السردى على الإيهام بواقعية هذا القص، وذلك لأن تعاقب الأحداث وتسلسها بين خطى البداية والنهاية في زمن السرد يوهم القارئ بزمنية الأحداث التي تتراتب على بعضها في اتجاه تصاعدي نحو النهاية، وتعد الإشارات الزمنية المبثوثة داخل النص السردى من أهم الأدوات التي يستخدمها السارد لتزمين الحدث وتأسيس العالم القصصي ذاته، وسليان فياض من الكتاب الذين يؤطرون كتاباتهم باستخدام العديد من التحديدات الزمنية التي تتنوع استخداماتها ومظاهرها فيها يأتي:

#### ١ ـ الزمن الريفي:

فى عالم سليهان فياض الريفى، تستخدم الشخصيات أو الراوى النومن استخدامًا يوحى بالتحديد المرتبط وطبيعة الريف نفسه، ويتم ذلك عبر العديد من المظاهر، فالإشارة لزمن المحصول وزمن الجفاف وزمن بذر البذور، هي إشارة للأزمان المهمة في حياة الفلاح.

ففى قصة (زيارة فى الليل) يؤشر الراوى زمن الأحداث بزمن انتظار المحصول باعتباره علامة زمنية دالة على أهميته فى حياة الفلاح "كانت المحاصيل ما تزال تنضج فى الحقول على أعوادها، فى نور الشمس، وظلمة الليل، وكان وقت الانتظار على الجميع، بطيئًا، وطويلاً، فى مثل هذه الأيام لا ينقطع للناس حديث عن كل ما فى حياتهم. كان ويكون وما سوف يكون"(٥٠٠٠)



وفى زمن المحصول يرصد الراوى معظم الأحداث التى تدور فى قصة (النداهة) التى يصاب بطلها بالحمي وهو يجاهد لكى "يكبر الأرز ويكبر، ويصبح أصفر مثل الكردان الذهبى" "ما ينتظر الغريب أخذ أجرته من المقاول كى يستطيع بها مواجهة الأعباء قبل أن "يأتى موسم جمع القطن" "".

ويحدد راوى (الهجانة) أحداث قصته بالزمن السابق على تفتح لوزات القطن "كان القطن مرويًّا في الحقول ولوزاته لم تثمر بعد نورها الأبيض "مسكما يحدد زمن أحداث قصة (امرأة وحيدة) بزمن دخول القمح في الأجران بعد الجنى "كان الجرن مليئًا بمحصول القمح، ينتظر الدراس "ه.».

وفى مقابل تحديد زمن المحصول كزمن إيجابى/ فرح فى العديد من القصص الريفية، يستخدم الراوى زمن الجفاف كزمن سلبى/ حزن يؤطر به أحداث قصتى (الجفاف عطشان يا صبايا)، فى (الجفاف) يحدد الراوى زمن الأحداث بزمن الجفاف الذى يحل على قريته بعدما جاء "شهر أغسطس هذا العام ولم تجر مياه الترع من النهر الكبير، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب وبرابخ السواقى مرفوعة السدود" ويربط الراوى بين مصاب قريته والمصاب العام الذى امتد هذا الصيف الذى "لم تعد تتدفق فيه. من السودان والحبشة، فلم تسقط عليهما أمطار فى ذلك العام """

وفى كثير من الأحداث يتجه الراوى أو الشخصيات نفسها بإعطاء تحديدات زمنية ترتبط بالزمن الدينى، وذلك لارتباط الريفى على وجه العموم - بالدين، الذى يحدد - بوعائيته للكثير من الأحداث - حياة الفلاح المرتبطة بدائرة الدين في (زمن الصلوات - زمن الصوم - زمن الحج). يلاحظ ذلك في الكثير من النصوص الريفية التي تحدد تفاصيل دقيقة في حياة الفلاح،



وقد تعزف هذه الأصوات الموسيقى التصويرية للمشهد الليلى المصور "نقيق الضفادع يعلو، ويتداخل ويتضخم، كلحن جنائزى، تعزفه أوتار نايات حزينة متنافرة، كحلقة لطم وصراخ لنسوة القرية في مأتم قتيل" ٢١٨٠٠.

والصلوات في القرية علامة زمنية دالة "كان العصر يقترب" ويسبق الصلاة الأذان الذي هو الإعلام بدخول الوقت "قبل أن يؤذن مسجد الشعايرة لصلاة العصر" والراوى دائرًا ما يحدد بداية وقوع الحدث بأوقات الصلاة "أثر صلاة الظهر بدا الكهل طه في محنة يرثى لها" السيمة

والحج أيضًا من المواقيت الزمنية التي يؤرخ الراوى بحدوثها الأحداث المهمة في حياة الشخصية "في ذلك الحين تزوج إبراهيم من فتاة اسمها نفيسة وصحبها هي وأمه للحج في عامه""



وقد يستخدم الراوى الظواهر الطبيعية لتحديد زمن الحدث، ولكنه لا يلاحظ هذه الظواهر إلا لارتباطها بالزمن الدينى المتغلغل بداخله فطريًّا. يظهر ذلك فى ظاهرتين واضحتين هما (الشمس ـ القمر) اللذين يتابع الراوى من خلالهما تزمين الأحداث، فالحاج إبراهيم الذى سار أكثر من ثمانين كيلومترًا بعدما قرَّر ترك المعهد الدينى فى يوم تاريخى فى حياته، يعود من طنطا إلى قريته مع غروب الشمس "وبلغ القرية مع غروب الشمس "رسي، والراوى دائمًا ما يتعلق نظره بالشمس التى يحدد من خلالها زمن اليوم الطويل "كانت الشمس تصدر فى الأفق الشرقى "رسه أو يرصد اختفاءها الذى ينهى به هذا اليوم "كانت الشمس تنحدر فى الأفق الغربى جهة الدوار "رسي"

ومثلها تحدد الشمس يوم الفلاح المضنى فى العمل والحركة، يحدد الليل بعلامته الزمنية المتميزة (القمر) ـ حالة السكون والسمر وحلقات السهر فى ليل القرية الخالى من الأجهزة الترفيهية القاتلة للوقت. يظهر ذلك واضحًا فى ليل الحاج على فى قصة (عطشان يا صبايا) وهو الليل الطويل الذى يرغب الحاج على فى انجلائه بصبح جديد مغاير لليله. يرصد الراوى ليل الحاج على المؤطر بحركة القمر عبر هذه المراحل:

الله على بقولها: الذي تحدّد بدايته زوجة الحاج على بقولها: "واهى الدنيا بتمسى علينا" على المحده رفعت/ الحفيد الذي تتابع عيناه مغيب الشمس "كان رفعت ينظر لحمرة الشفق وهي تبدأ في الصعود فوق سحابات صيفية خفيفة "سماوري هذه المرحلة بداية وعى الحاج على قبل تماهية مع حكى الأسطورة.



Y ـ بداية حكى الأسطورة: وهي تمثل بداية دخول الحاج على في اللاوعي، حيث يبدأ في حكى الأسطورة التي يتناسب حكيها مع سن الحاكى (الخرف)، وسن المحكى له (الطفل)، وزمن الحكى المحدد بـ (ليل) القرية المخيف، "كانت المرأتان: الزوجة وزوجة الابن، قد حملتا الحصير وبعض الوسائد والمصباح المسرج، وصعدتا إلى السطح لتجلسا مع الحاج ورفعت في ضوء القمر "(٢٠٠٠).

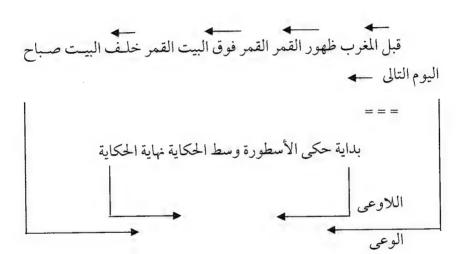
٣ ـ وسط الحكى: وعندما يصل الحاكى/ الحاج على لمنتصف الحكاية، يخفق قلب المتلقى مع قلب الحفيد. رفعت لسماعها وهو في حالة الانبهار، ويتوازى ذلك مع توقف الراوى لرصد زمن الليلة من خلال عين الحاج على المتابعة لحركة القمر "فقال الجد وعيناه معلقتان ثانية بالقمر، الذي ينتصب في السماء، فوق البيت المهجور تمامًا "(١٢٠٠).

٤ - نهاية الحكى: وعندما يصل الحاج على إلى نهاية الحكاية يختفى القمر،
 وتنتهى الليلة بانتهاء الحكاية " يحدق فى القمر، كان القمر يختفى خلف البيت المهجور شيئًا فشيئًا """

م ـ نهاية الليل: وبعدما تنقضى الليلة التي غاب فيها الحاج على عن وعيه وهو يحكى أسطورة الكنز المدفون في البيت المهجور، ينام وهو حزين على مقدم الصباح الذي سيبدأ فيه الابن هدم البيت "وعندما عاد إلى وعيه، كان الوقت ضحى، وكان هو ممددًا على سرير ابنه الشيخ، وفي لحظة خاطفة وعى ما حدث في ليله، وراح يبكى في صمت """



وهكذا يؤطر الراوى الحكاية الداخلية بحركة القمر الذى تتعلق به العين مع بداية الحكى، ثم يتحدد ظهوره على وسط البيت المهجور في وسط الحكاية، ثم تنتهى الحكاية باختفاء القمر خلف البيت، كل ذلك يحدث والحاج على يعيش ليلته في اللاوعى بالحاضر، ليصحو بعد ذلك مع الضحى، في صباح اليوم التالى وقد عاد إليه وعيه، والرسم الآتى يوضح ذلك:



وفى الـزمن الريفى يمكن ملاحظة (حدثية الزمان) أى التأريخ للأحداث بـ"الزمان الذى يتميز بحوادث وأفعال معينة، أى تقدير الزمان بالحدث أو الأحداث التى يمر بها الإنسان، وبناء على هذا التصور لحدثية الزمان ارتبط الزمان لـدى الجاعة العربية بحدث أو أحداث هامة تعين الزمان وتحدده""



ومن هذه الأحداث التى اتخذها العربى مؤشرًا للتحديد الزمنى أذكر (عام الفيل ـ عام الرمادة ـ عام الحزن ـ عام الجراد). كما ربط العربى بين تواريخ مهمة في حياته اعتهادًا على اقترانها بحدث مهم يتخذ منه بعد ذلك مرجعية زمانية لتوثيق أحداث أخرى ومن ذلك (زمن البرامكة ـ عام ابن عهار ـ عام جميلة ـ سنيات خالد ـ سنو يوسف ـ يوم عبيد ـ يوم حليمة ـ ليلة النابغة ـ ليلة المتوكل).

وعلى ذلك فالزمن الريفى فى كثير من الأحيان يحظى بتحديدات زمنية ترتبط بأيام وسنوات تفجرت فيها أحداث مهمة وتشبه هذه الأيام - بها لها من وقع خاص فى نفوس الشخصيات أو باعتبارها أيامًا فاصلة فى حياة القرية - أيام العرب فى الجاهلية.

ولذلك يتوقف راوى قصة (وبعدنا الطوفان) عند عدة أيام فاصلة في تاريخ القرية التي يعد على غنيم بطلها الأوحد "وتذكر منسى يوم أن ذهب معه {أى مع على} إلى سينها المدينة. كان معها يومها أربعون شابًا من القرية، وكان الزحام شديدًا، ومع ذلك اخترق على الزحام وعاد معه باثنين وأربعين تذكرة وهو يضحك، وحين فتحت السينها باب الدخول الأخضر، تحرك على وشق الزحام وأدار ظهره لصالة السينها ومد ذراعه على الجانبين وفرج ساقيه على اتساعها في فتحة الباب. لم يستطع زحام الجمهور أن يزيحه من مكانه. كان يقسم لهم أن أحدًا لن يدخل قبل أن يدخل أبناء قريته جميعًا. صمد يومها لمرافقهم ولكهاتهم وكان يبتسم ويسب ويلعن دون أن يجتازه أحد"(٢٠٠٠) ويذكر الحاج رجب من هذه الأيام ""يوم سطا لصوص المواشى على البلدة، والناس الحاج رجب من هذه الأيام واللصوص الذين ساقوا المواشى من الحظائر" ناسية.



ومن هذه الأيام ما يرتبط بزيارة عظيم للقرية، ومن ذلك زيارة الشيخ الزنكلوني "الذي زار القرية يومًا بدعوة من عمدتها الجوهري بك، وأقام فيها يومي خيس وجمعة وهز قلوب أهل القرية رجالاً ونساء ورج حتى عقول الصغار وهو يلقى درس العصر ويخطب الجمعة ويفسر آيات من يأكل نارًا بأكله مال اليتيم ويدعمها بالأحاديث والأقاصيص والحكايات والأسماء في فيض رباني من الكلام وهو فوق منبر جامع ابن عنان وهو يواجه الناس في درس العصر، مذيرًا ظهره للمحراب" وسي.

ومن هذه الأيام أيضًا ما يرتبط بحدث كبير، مثل الانتخابات التى خاضتها القرية منذ عشرين سنة "وما تزال تذكر أيام الانتخابات، خرجت من اللجنة. كنت قد وضعت صوتى ضد الأتاربة، العمدة ورجاله، كان معهم، والبلدة كلها كانت مع العمدة. العمدة أخذ خمسائة أهيف، وكل واحد أخذ قطعة صغيرة بعشرة قروش، وأنا خارج من اللجنة، قال لى الحاج حمزة: ما الذي على ظهرك يا مصطفى؟ كانت علامات بالطباشير على القطعة الكشمير الكحلية، ورجال الأتاربة كانوا قريبين. نظرت على ظهر الحاج حمزة وجدته معلما. غلى الدم في رأسي. ملت مع ستة على الجنينة، نتش كل واحد منا، في يده، فرع شجرة طيب واقتلعت، وأنا أجرى، شجرة جوافة، واستدرنا على رجال الأتاربة، وطحنا فيهم. جروا أمامنا. هجموا علينا: الخفر، والعسكر، لكن. كنا قد نوينا: قاتلين أو مقتولين، وكانت حكاية يا أولاد، وعندما ذهبنا لكن. كنا قد نوينا: قاتلين أو مقتولين، وكانت حكاية يا أولاد، وعندما ذهبنا

### ٢ ـ النهار والليل

الليل والنهار هما شطرا اليوم "الذي يمثل القسم الخامس من التقسيم الخاسي لأوقات الزمان، بعد السنة والفصل والشهر والأسبوع، وهو في عرف



الجهاعة العربية يبدأ من غروب الشمس وينقضى عند غروبها مرة أخرى، وهو يشمل بذلك الليل والنهار اللذين يكونان متساويين في المقدار تارة ومختلفين تارة أخرى" والنهار " يبدأ بطلوع نصف قرص الشمس من المشرق إلى غياب قرص الشمس من المغرب " والليل يبدأ من "غروب الشمس واستدارتها إلى طلوعها في الأفق مرة أخرى " (٢٣٠٠).

وقد اعتقدت الجهاعة العربية أن الليل يسبق النهار والظلمة قبل النور "ولهذا كان النور هو الذى يغشى الظلام والليل هو الذى يهجم على النهار "نن ولهذا كانوا يبدأون الأوقات بالليل كها كانوا يبدأون الزمان بالستاء وذلك لاعتقادهم أن "الظلام يقترن بالسكون والنضوء يقترن بالحركة، وإذا كان السكون سابقًا على الحركة فإن الليل سابق النهار "نن"

وقد دحض القرآن هذا الاعتقاد بقوله تعالى ﴿لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَمَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ ﴾ (\*)، وقد عد إى. دابليو. جى فيبس الوعى بزمان اليوم أول المظاهر الرئيسة لتقدير الإنسان الواعى للزمان، بل إن فكرة الزمان الدائرى المتعاقب قامت فى الأساس على ملاحظة توالى الأيام التى يتعاقب فيها النهار تلو الليل، بل إن "أهم مرجع زمنى لمعظم الكائنات العضوية هو دورة النور/ الظلام التى يتعاقب عليها الليل والنهار "("")

وما ينبغى الالتفات إليه في قصص سليهان فياض أن وقوع الأحداث ليلاً أو نهارًا ليس أمرًا اعتباطيًّا، يخضع لمبدأ العفوية والصدفة البحتة، وذلك لأن إنشاء العالم القصصي يخضع في تفاصيله كها في أطره إلى العمدية والقصدية.

وسليان فياض ينوع في استخدام النهار فقط أو الليل فقط خلفية لوقوع الأحداث، كما يجمع بينهما مبتدئًا بالترتيب الطبيعي، حيث تقع الأحداث في



بداية النهار وتستمر إلى النهاية في الليل، أو يخرق هذا الترتيب ليبدأ ليلاً وينتهى نهارًا، ولذلك فنحن أمام ست حالات منطقية:

ا - نهارًا فقط: حيث تقع الأحداث كلها نهارًا دون امتدادها لتطال الليل، وتشمل هذه الحالة إحدى عشرة قصة هى (الذبابة البشرية - ضريح ولى الله المقدس - فى زماننا - صرخة فى واد - وفاة عامل مطبعة - عود كبريت - الله المقدس - رغيف البتانوهى - زينب - على الحدود - الرجل والسلاح).

٢ ـ ليلاً فقط: وفيها فقط تقع الأحداث ليلاً دون أن تطال الصباح، وتشمل هذه الحالة تسع قصص هي (زيارة في الليل ـ الصوت والصمت ـ جناح استقبال النساء ـ العربة الرمادية اللون ـ حلقة ذكر ـ الذئبة ـ قنديل ـ جسر حي ـ اللص والحارس).

٣ - نهار ليل: وفيها تبدأ الأحداث نهارًا وتمتد حتى الليل، وتضم هذه الحالة أربعًا وعشرين قصة هي (سندريللا - وبعدنا الطوفان - عنزة خالتي جندية - الهجانة - الغريب - الجفاف - العيون - الأعرج - عطشان يا صبايا الغزوة الواحدة بعد الألف - جاكيت من الفرو الرخيص - أحزان حزيران - التهمة - عندما يلد الرجال الشيطان - المسلسل - الشرنقة - الإنسان والأرض والموت - العودة إلى البيت - أطلال على رصيف مقهى - اللغز - الغضب - بلهنية - أوراق الخريف).

٤ - ليل نهار: وفيها تبدأ الأحداث ليلاً وتمتد ليقع جزء منها في النهار،
 و تشمل هذه الحالة ست قصص هي (النداهة - الضباب - الطائف مدينة جميلة ليلة أرق في حياته - الحنين والجبل - زهرة البنفسج).

- ليل ليل: وفيها تبدأ الأحداث ليلاً ثم تمتد إلى الليل التالى من دون
 وقوع أحداث نهارية وتضم هذه الحالة قصة واحدة (امرأة وحيدة).

٦ ـ نهار نهار: وفيها تبدأ الأحداث نهارًا ثم تمتد إلى النهار التالى من دون وقوع أحداث ليلية وهذه الحالة غير موجودة في قصص سليهان فياض.

## من العرض السابق يتضح أن:

- أ ـ يتمثل سليان فياض الشكل الطبيعي/ المعيارى فى وقوع الأحداث (نهار ــ ليل)، وذلك بنسبة ٤٢ ٪، كما أن انضمام قصص (ليل ــ نهار) باعتبارها الشكل الأكثر قربًا من الشكل الطبيعي يزيد ـ لتصل النسبة إلى ٥٢ ٪ ـ إلى حد كبير من اقتراب سليان فياض من لشكل المعيارى لزمنية القص.
- ب \_ إن حالات ( (نهار فقط } \_ (ليل فقط } \_ (نهار \_ نهار } \_ (ليل \_ ليل }) هي حالات الخروج على السواء لأنها تعد انحرافًا عن الشكل الطبيعي الذي يضم الليل والنهار كشطرين حقيقيين لإكمال دورة اليوم.
- ج \_ تغیب من قصص سلیان فیاض حالة (نهار \_ نهار) بشكل كامل، فى حین تحضر حالة (لیل \_ لیل) فى قصة واحدة.
- د ـ لا توجد أى إشارات توضح زمن النهار والليل فى ست قصص هى (اللوحة ـ الكلب عنتر ـ كل الملوك يموتون ـ ذات العيون العسلية ـ العودة ـ خريفان).

ولعل ما ينفى العفوية والصدفة في اختيار النهار والليل بأشكالها المختلفة كخلفية للأحداث هو كثرة التنوع في استخدام هذه الأشكال، وعدم الثبات على حالة واحدة فقط.



وقد استخدم الراوى في كثير من القصص هذه الحالات للدلالة على عدة مبادئ/ وظائف، وهي:

ا ـ الإغلاق: وهى الوظيفة التى تناسب حالتى (نهار ـ ليل)، (ليل ـ نهار)، فالراوى الذى يبدأ فى سرد الأحداث نهارا أو ليلا ثم ينهيها. يغلقها مع دخول الليل أو مقدم الصباح، يعتمد فى حركة بناء السرد على تزمين الأحداث التى تصاحبها حركة زمنية طبيعية فى البداية ثم على حركة زمنية أخرى فى النهاية، وإذا كانت الحركة الأولى تلعب دور المفتتح فإن الحركة الثانية تلعب دور المختتم، وتظهر هذه الوظيفة بوضوح فى الناذج الآتية:

ففى قصة (التهمة) تبدأ القصة مع الصباح أو مع الفراغ ـ العنوان الجانبى "فى الصباح استيقظ من غفوته الثانية، كان الوقت ما يزال ضحى، تمطّى متثائبا، ونهض فى كسل، سوى فراشه، وفتح النافذة على ضوء النهار """، ثم تتطور الأحداث وتتصاعد عبر اتهام البطل/ الراوى بسرقة زميله الهنداوى. إلى أن يحل ظلام الليل، فتخمد جذوة الأحداث وتنتهى بنوم البطل كسيرًا وحيدًا بعدما عوقب بالضرب على جريمة لم يقترفها "ويظل هو وحده، متوحِّدا، مهانًا حتى النخاع. يقف إلى النافذة. يرى جماعات من أسراب الحام تحلق مرفرفة، فى تشكيلات وداع لـضوء النهار "" لقد بـدأ الراوى قصته وهو يقف متنسًا لضوء النهار، ثم ختمها. أغلقها بعدما غاب النهار وحـل الليل، ولـذلك فالنهار يـوازى (البـداية) والليل يـوازى (البـداية) والليل يـوازى (النهاية)/ الإغلاق.

وفى قصة (الشيطان) يبدأ الراوى، نهارًا، فى تتبع عودة حسن/ البطل، وهو يقود أول سيارة تنزل لبلاده "وشمس الضحى تتجه فى شبه قـوس نحـو



وسط الساء، وأنزل ستارة صغيرة على الزجاج الأمامي ليحجب وهج الشمس من عينيه "وبه وما إن يصل حسن إلى قريته ويرى أهله حتى يفزعوا منه كفزعهم من الموت، يجتمعون حوله وهم ينظرون بخوف إلى هذه السيارة التي اعتبروها شيطانًا يجرى على أربع أرجل، ولذلك قرروا حرقها، وكى حسن بالنار ليتخلص من تلبيس هذا الشيطان. يحدث ذلك ليلاً، ليغلق الراوى حكايته التي بدأها نهارًا وليرمز الراوى إلى حالة الظلام والجهل التي تعيشها بلاده، "في الليل ذاته، تحلق الرجال والشيوخ. اقتربوا من بعد. يتقدمون في بطء، وهم يحملون المشاعل والشاريخ نحو الشيطان الأحمر. كانوا يخافون ما يزالون من حركة صامتة. لا يتوقعونها منه، مع أنه ظل ساكنًا طيلة نهار مضي، وحتى ولى الثلث الأول من الليل "دنه."

٢ ـ الكشف: وتناسب هذه الوظيفة حالتي (نهار فقط ـ {نهار نقط أيضًا فالأحداث التي تبدأ في نور النهار أو تتجاوز الليل إلى النهار التالى تنتهى أيضًا في هذا النهار، الكاشف/ الفاضح لما يرغب الراوى في تسليط الضوء عليه. إن الراوى إذا أراد العمل على كشف مكنون الشخصية النفسي أو تعرية الواقع بها فيه من متناقضات، عمل على جعل النهار خلفية كاشفة لهذه الأحداث أو لتلك الشخصيات.

وتتضح هذه الوظيفة في قصتى (زينب، على الحدود)، في الأولى استخدم الراوى النهار ليكشف عما حدث في المجتمع من تغييرات اجتماعية أعقبت الانفتاح الاقتصادى، وقد استخدم الراوى الضوء النهارى في القصة ليكشف النقاب عن هذه القلة التي تحولت بين عشية وضحاها إلى سادة.



وفى قصة (على الحدود) لا تنكسر الحدود السياسية المصطنعة ولا تتواصل الحضارات والثقافات إلا عبر تسليط ضوء الشمس على الحارسين الحاملين للواء الحرية والتواصل الإنساني، وقد استخدم الراوى الكشافات الشمسية الحارقة \_ إن صح التعبير \_ لتسليط الأضواء على بؤرة محددة يرغب من خلالها في الكشف عن أفكاره ورؤاه، وهي الأفكار التي تتولَّى الشخصيات \_ من خلال حدث درامي \_ الإفصاح عنها.

٣ ـ الستر: إذا وقعت الأحداث ليلاً فقط أو استمرت من الليل إلى الليل التالى فإن الكاتب يرغب فى إظهار الليل كخلفية تحاول قدر المستطاع ستر ما يحدث من أفعال لا يطلع عليها سوى قلة قليلة من الشخصيات داخل الحدث ذاته أو القارئ العليم بكل أطراف الحكاية ذاتها من خارج الحدث نفسه، وتظهر نهاذج هذه الوظيفة فى القصص الآتية.

في قصة (امرأة وحيدة) وهي القصة الوحيدة التي تتمشل حالة (ليل وليل)، تدور الأحداث في ليلتين متتابعتين. تبدأ القصة بمفتتح زماني يحدِّد بداية الأحداث بقول السارد: "الليلة الأولى، انعطفت يسارًا من شارع إلى شارع "الانه"، ولأن جملة الأحداث في القصة تدور في محاور المحرمات (الزني الحرق الاغتصاب الخيانة القتل) لذلك استخدم الراوى الليل سترًا وحماية لعدم الكشف والفضح عن هذه الأفعال الدنيئة، "ومع أن الليلة كانت صيفية، لم يكن ثمة صوت ولا ضوء وكل الأبواب كانت مغلقة، فالقمر لم يكن طالعًا "منه أن غلق الأبواب وغياب القمر وعدم وجود أضواء كاشفة أو أصوات مزعجة أمور تدل بكثافة على حالة التكتم التي يرغب في الحفاظ



عليها، ولذلك أيضًا استخدم الراوى أقل عدد ممكن من الشخصيات ليظل الأمر رهين الستر، بل وإمعانًا في الستر استعان الراوى بالأماكن المغلقة (بيت رشاد، بيت نبوية) والأماكن النائية (خارج المزارع).

وفى قصة (زيارة فى الليل) وهى من القصص التى يدل عنوانها صراحة على اتخاذها الليل خلفية لها، يخاف محمد مصطفى والحاج حمزة وابنه بدور، بل والقرية كلها من مدكور ابن الليل الذى لا يظهر إلا فيه لأن أفعاله الخارجة عن القانون هى أفعال ليلية.

وفى قصة (جناح استقبال النساء) يفتتح الراوى القصة بهذا المفتتح "كان المستشفى غارقًا فى الظلام، وبات من العسير أن يخترق أحدًا من غير أهله، طرقات حديقته الكثيرة المتعرِّجة، دون أن يضل طريقه، وكانت تحيط بمبانى المستشفى العديدة، مصابيح كهربية متناثرة، لكن ضوءها كان خافتًا فى الظلمة الكثيفة، ولكثرتها لم تعد تهدى سائرًا، ومن مجرى النيل الضيق أمام المستشفى انبعث نقيق الضفادع، فازداد صمت الليل رهبة وسكونًا "نا".

من خلال هذا المفتتح الزماني الذي يحدد الليل خلفية له، يبدأ الراوى في سرد الأحداث التي تتحد في فعل الولادة رغم اختلاف الشخصيات، ولا ريب في أن فعل الولادة نفسه يستدعى الستر وبخاصة إذا كانت ولادات غريبة.

وفى قصة (اللص والحارس) تقع الأحداث كلها ليلاً، وذلك لأن فعل السرقة الذي يفعله البطل يستدعى وبالضرورة الليل كخلفية له.



وتجدر الإشارة إلى أن هذه الوظائف/ الدلالات قد تتداخل بعضها مع بعض ولكن فصلها بشكل عام قد تم لاعتبارات منهجية، كما أن استعمال وظائف حالات في حالات أخرى مغايرة، كأن يستعمل وظيفة الكشف في حالة الليل أو وظيفة الستر في حالة النهار، يخضع في المقام الأول للدلالات الفنية التي تستدعيها حالة كل نص على حدة.

\*\*\*

#### ٣ زمن الساعة

زمن الساعة هو أحد معطيات التطور العلمي والتكنولوجي الذي غير الكثير من المفاهيم والنظريات التي ظلت راسخة لقرون طويلة في الفكر الإنساني، ولعل ما ساعد على تخطّي الكثير من هذه المفاهيم والنظريات هو تغير التفكير والنظر في طبيعة الزمان نفسه، فقد تطوّر التفكير في الزمان الذي بدأ الإحساس به ذاتيًّا، يقوم على فكرة الدائرية المتعلقة بالزمن الزراعي شم تطور بعد ذلك إلى محاولة الرصد الموضوعي الذي اقترن بالزمن الصناعي، وقد واكب ذلك محاولة رصد الزمن عن طريق الساعات التي تطورت من الساعات الرملية والمزاول حتى اختراع الساعة الذرية "، ولذلك ترى د. سيزا قاسم أن "هذا المفهوم الدائري للزمن أخذ يتغير مع تطور الحضارة الغربية إلى مفهوم خطي متطور "نت أي إلى الاتجاه إلى زمن الساعة المتلاحق.

وتعد أطروحات نيوتن وآينشتين من أهم الأطروحات التي قدمت في موضوع الزمان، فنيوتن ومن شايعه نظر للزمان على أنه مفهوم مطلق ينساب باطراد إلى الأمام، من الماضي للمستقبل، ولكن هذه النظرية هدمت بعدما رأى



آين شتين الزمان كبعد رابع "للأبعثاد الثلاثة التي لم يخطر ببال الفيزياء الكلاسيكية سواها: الطول والعرض والارتفاع، فحل متصل الفضاء الزماني \_ المكاني الرباعي الأبعاد "نت وبدا أن الزمان النسبي "يطول أو يقصر حسب أمرين: الأول هو السرعة، فيتباطأ الزمن كلما زادت السرعة، والأمر الثاني هو الكتلة وهذا ما بحثه آينشتين في النسبية العامة على أساس أن الزمان يسير ببطء عند الكتل الكبيرة، فضلاً عن أن الكتلة ليست ثابتة إنها تزيد بزيادة السرعة بمقدار محدد تبعًا للقانون الثاني في النسبية الخاصة "نت".

وقد لاحظ الباحث أن قصص سليان فياض:

١ - يقل فيها استخدام زمن الساعة.

٢ ـ يُستخدمه الراوى في القصص ذات المتصل المكانى ـ المدني.

يستخدم راوى سليان فياض زمن الساعة القصير كمحدد زمنى يدل على ما يمكن أن يحدث من أحداث جسام فى وقت قصير، ولذلك فهو يحاول من خلال التتبع الزمنى المرتبط بالساعة متابعة التغيرات التى قد يصعب حدوثها فى أوقات أطول من هذا الزمن القصير. إنه زمن اللهاث واللحظات الضاغطة، زمن العبور والمرور السريع، زمن الوجبات الجاهزة والشوارع المزدحة والمواصلات السريعة. إنه زمن الفيمتو ثانية.

في قصة (أوراق الخريف) يستخدم الراوى زمن الساعة ليوضح من خلال تتبعه ما يحدث في لجان الانتخابات من تزييف وتزوير يصل لحد الاستهانة بمقدرات الشعوب الرازحة تحت حكم الأباطرة الذين لا يعترفون



بالحكم الديمقراطى سبيلاً لقيادة أحد أعرق شعوب العالم، وقد ارتكز الراوى على رصد زمن الساعة القصير والمتتابع بسرعة ليدل على شدة المفارقة الناتجة من استخدام زمن قصير تقع فيه أحداث ذات شأن خطير. يتابع الراوى هذه الأحداث منذ فتح باب اللجنة الانتخابية في الساعة الثامنة صباحًا وحتى الخامسة عصرًا على هذا النحو:

- أ ـ ما قبل الساعة الثانية: يعلم فتحى/ البطل بتكليفه برئاسة إحدى اللجان الانتخابية الخاصة بإجراء استفتاء اختيار رئيس الجمهورية، فيذهب حاملاً للمظاريف والسجلات الخاصة باللجنة المنعقدة في إحدى المدارس.
- ب \_ الساعة الثانية عشرة تمامًا: يؤكد فتحى على بقاء صناديقه دون التدخل بالتزوير كما حدث في اللجان الأخرى "سنبقى نحن إلى الخامسة، مها تكن الظروف جاء جميع المصوتين أو لم يأتوا"(١٠٠٠)
- ج ـ في الثانية تمامًا: "في الثانية تمامًا أقبل ضابط برتبة كبيرة" وذلك للتأثير على فتحى بتزوير البطاقات، وفي "خلال هذه الساعة كانت أصوات غرف الزنازين الأخرى ترن بالحديث والضحك والتعليقات الساخرة على لجنته "(۱۳۰۰).
- د في الساعة الثالثة: يتوقع فتحى عدم زيادة عدد المصوتين، الذين لم يأتِ منهم سوى اثنى عشر صوتًا" ما تزال أمامنا ساعتان، سنظل هنا، وأظن أن أحدًا آخر لن يأتي "٢٠٠٠".



ه - في الرابعة تمامًا: يعود الضابط كبير الرتبة ليبتعد بفتحي عن مقر اللجنة إلى حديقة المدرسة.

ح - فى خلال ربع ساعة: يتمكن أعضاء اللجان الأخرى من فعل ما يحلو لهم من تزوير أثناء خروج فتحى مع الضابط "لم يكن قد مضى سوى ربع ساعة، حين عاد إلى الغرفة، وقال أحمد: تمام يا فندم"".

من العرض السابق يمكن القول إن الراوى قد عمد إلى استخدم زمن الساعة ليوضح من خلال تتابعه القصير مأن ما يحدث في ربع ساعة فقط كفيل بضرب كل مبادئ النظم الديمقراطية التي حاول فتحى تمثلها خلال تسع ساعات، وقد عمد الراوى إلى تقطيع زمن الساعة ليوضح أن فعل خمس عشرة دقيقة لا غير فاق فعل كل هذه الساعات التي حاول فتحى الصمود فيها.

وقد يحاول الراوى الإمساك بحدث ما فيعمد إلى تقييده من خلال زمن الساعة الحائطى "ونظر إلى نتيجة الحائط على يمينه، الثلاثاء، الرابع من يونيو (حزيران) ١٣٨٨. ٢٧ بشنس ١٦٦٤. ٨ ربيع الأول ١٣٨٨" (١٣٠٠٠ إن عربى الذي يرقد على سريره في حجرته المعلقة في الطابق العاشر يرصد عبر زمن الساعة الورقية مرور عام بعد مجيء أحداث اليوم الخامس (العددي) في الأسبوع (الأول) من شهر يونيو (الميلادي)، مصحوبًا باختلاف التقويم الشمسي القبطي (بشنس) والقمري الإسلامي (ربيع الأول).

وقد يكون الإحساس بالزمن سريعًا "فتطول الجلسة. تمضى الساعة إثر الساعة" في تقييدًا لها في زمن الساعة المناعة ال



يذكره، بنظرة متلصِّصة إلى ساعة اليد: اليوم الثاني عشر من مارس. الساعة الخامسة إلا خمس دقائق" (١٠٠٠).

ويعمل زمن الساعة بدقته المتناهية على ظهور تقنية الحذف والمرور على الفترات المسكوت عنها في القصة، وهي الفترات الخالية من وقوع أحداث أو التي وقعت فيها أحداث ولم يشأ الراوى الإفصاح عنها، ومن ذلك تحديد الراوى في قصة (خريفان) بداية الحدث بقوله: "في الواحدة إلا عشر دقائق، عاد من سهرة مع الأصدقاء صباح يوم الجمعة" سير

يحدد الراوى نقصان تمام الواحدة بعشر دقائق ليحكى عن تغيير الشخصية لملابسها واستسلامها للنوم في هذه الدقائق العشر في سطر واحد لا يتناسب في زمن قراءته مع زمن حدوثه "في الواحدة تمامًا، كان قد نزع ثيابه، وجذب غطاءه واستسلم للنوم "نتسوفى تمام الرابعة تصحو الشخصية من نومها ليخبرنا الراوى بعد ذلك وعبر سرد تابع عما أسقطه الراوى من أحداث خلال هذه الساعات الثلاث "في الرابعة تمامًا والفجر يـؤذن صحا مـن نومه منتبهًا، يقظًا، ير تعد"(تته).

وقد استخدم الراوى الأفعال المضارعة (يؤذن ـ يرتعـد) للدلالـة عـلى السرد الآنى في وقوع الحدث، ولما انتقل للحكى عـما جعلـه يـستيقظ ويرتعـد انتقل للسرد التابع، حيث الحكى بصيغ الفعل الماضى، والذى تبدأ أولى كلمات فقراته اللاحقة بهذه الأفعال (جاءته ـ طرقت ـ فاض ـ دخلت ـ غادرت).

وقد لاحظ الباحث أن بعض الأحداث المصيرية في حياة الشخصيات المأزومة/ الممزقة بزمن اللحظة في عالم المدينة المتلاحق الأحداث \_ تتلاحق في



حدود دقائق معدودة، قصيرة، يعمد فيها الراوى إلى المط والتطويل عن طريق استدعاء الذكريات وانسيابها في نفس الشخصيات التي تتصارع بين هذه الاستدعاءات وتلك المشاهدات الحية لما يحدث في زمن الشوارع والحارات والأماكن الضيقة، ويعد اتجاه الراوى للسير في العوالم المفتوحة (الشوارع) لتصوير ما يحدث في هذه الدقائق، دليلاً على تمزق الشخصيات التي يصطرعها الموت والتفاهة. يحدث ذلك في أثناء تتبع يوسف، الذي تدهسه السيارات المسرعة وهو ينظر "إلى ساعته: التاسعة إلا خمس عشرة دقيقة" ويحدث ذلك أيضًا لوديع الذي يغشى الضباب عينيه فيصاب بالدوار وهو يتجه لعمله في "الثامنة وخمس دقائق" (١٠٠٠).

#### ٤ عمر الشخصية

يدخل تحديد عمر الشخصية في التحديدات الزمنية التي تفيد في إلقاء بعض الضوء على أفعال الشخصية، وذلك لأن كثيرًا من الأفعال التي تصدر عن كبار السن تختلف في طبيعتها ودرجة حدوثها عن تلك التي تصدر عن صغار السن أو الأطفال، فللأطفال رؤيتهم الخاصة للعالم المحيط بهم، وتختلف هذه الرؤية اختلافًا بينًا عن رؤية المراهق أو الشاب، واللغة العربية لها من المصطلحات الخاصة بتحديد الأعهار تميزًا يجعلها تفرق بين (الطفل، الشاب، الشيخ، الكهل، الهرم)، وأكثر الكتاب لا يهتم كثيرًا بتحديد العمر الزمني لشخصياته ويكتفي في الأغلب ببعض الإشارات التي يُفهم منها على التقريب \_ تحديد العمر الزمني للشخصية.

وفى قصص سليان فياض تظهر العديد من أفعال الشخصيات، مقترنة ببعض الإشارات العمرية للشخصية، وتفيد هذه الإشارات وبخاصة إذا



اقترنت بقطع خط السرد الأصلى للتعليق على عمر الشخصية \_ فى فهم أفعال وردود أفعال هذه الشخصية، وأعتقد أن رغبة الراوى فى إلقاء الجملة الاعتراضية الخاصة بتحديد عمر الشخصية لا تأتى اعتباطًا بقدر ما هى مقصودة وفيها من العمد ما يجعل الوقوف أمامها يفيد فى فهم بعض الأحداث.

في قصة (زينب) يمزج الراوى بين شباب زينب وملامحها الجسدية المليئة بالأنوثة "بدت زينب ريانة الشباب، كبطة سمراء، قارحة العين، تتراقص في وجهها ابتسامة لا مبالية، لا استكانة فيها """ لقد عمد الراوى إلى تحديد المرحلة العمرية لزينب بقوله إنها "ريانة الشباب" ثم مزج هذا التحديد بملامحها الجسدية التي تتصف بها بنت هذه المرحلة، ولأن أمر هذه الخادمة أصبح يشغل فكر الراوى الذي راح يتتبع حياتها، لذلك عمد إلى محاولة تحديد عمرها على وجه التقريب، بتعليقه القاطع لخط الأحداث. "وأحسبها كانت تتشنّى في مشيتها، فقد جاوزت فيها أعتقد الثامنة عشرة من عمرها" سن الثامنة عشرة وهذا ما لاحظه الراوى في مشيتها وابتسامتها وشكل جسدها الذي يشبه البطة، وقد لفتت تلك الملاحظات عين الراوى الذي راح يرصد ما حدث لزينب من تغيير، خاصة وأنه قد شاهدها بعد أقل من عامين ـ أي بعدما بلغ عمرها عشرين سنة \_ وهي تركب سيارة مرسيدس وتطلق على نفسها لقب سدة أعال.

وفى قصة (العيون) يكره عم سالم/ البطل نفسه، يكره عمره الذى طال، يكره عمره الذى وعيه منذ أن كان فى العشرين، عندما أخذ الناس يعلقون



مصائبهم على صُفرة عينيه التي لا دخل له فيها "وأخذير قب صورته المهتزة مع حركة المياه. تركزت عيناه على عينيه، في الماء بلا لون، لكنها عيناه، والماء يظل يجرى. يظل موجودًا لا يجف. لا تحسده عيناه. الأرض لم تحسدها عيناه. الزرع. الشجر. الزهور. القطن. القمح. لما ظلوا يخافونه إذن؟ هو السبب. قال ذلك لنفسه، فكر. الآخرون أيضًا قالوها دائيًا. يؤمنون بها. يقولونها حتى إذا لم يكن هو موجودًا لا بد من أحد يكون مسئولاً عن مصائبهم، ومصيبته هـو، عليه أن يحملها وحده، حملها منـذكان في العشرين، أربعين عامـا، خمسين عاما" لقد امتد العمر بعم سالم إلى سبعين سنة، عاني فيها من ظلم الآخرين له. علقوا مصائبهم عليه، في الوقت الذي ينظر فيه بالعين التي يراها الآخرون سبب كل مصيبة \_إلى الماء والزرع والزهور فلا يحدث لها ما يحدث للآخرين ولذلك فعليه \_ منذ أن وعي في العشرين \_ أن يظل حاملاً \_ سواء أكان موجودًا أو غير موجود ـ لمصائب الآخرين، أن يظل الـشاعة التي تعلق عليها كل المصائب وهو لا يدري، خمسون عامًا يعدها عم سالم من ساعة وعيه بنظرة الآخرين له. خمسون عامًا يراها كبيرة وطويلة في مجتمع لا يـؤمن بالأسـباب بقدر ما يؤمن بالخرافات والأساطير والروابط الحتمية التي لا أصل لها.

وفى قصة (زهرة البنفسج) يذكر الراوى/ البطل عمره الذى علمه ـ لطوله ـ الحكمة. يذكره وهو حزين على عشر سنوات كاملة، عاشها وهو أعزب، ولم يكن ليحزن على هذه السنوات لو وجد ابنته على ما تمنى لها، ولكنه حزن لضياع هذه السنوات مع ابنته التى فقدها في خضم فكر دينى أهوج "جاوز عمرى الخمسين، وتعلمت من الأيام حكمة، وكانت ابنتى الوحيدة، ومن أجلها عشت أعزب عشر سنوات "مهرى،



وفى قصة (ذات العيون العسلية) تصبح الوحدة أمرًا قاسيًا خاصة إذا كانت مع رفيق العمر وفى وقت يحتاج فيه الإنسان إلى الونيس والجليس "وحيدان فى خريف العمر، بل فى شتائه "بسلقد أثر انفيصال الزوجة على الراوى الذى عاش وحيدًا، ولذلك يعدل عن وصف خريف العمر إلى شتائه، حيث البرودة التى تؤثر دائمًا فى العجائز عن الشباب، وحيث البرودة التى تجمد الأطراف والمفاصل كما تجمد معها مشاعر الود والدفء.

ودائمًا ما يتحسر كبار السن على العمر الذى ولى وضاع. يتمنون عودة الشباب ليفعلوا ما كانت رؤيتهم في الشباب تحول بينهم وبين إدراكه "كبرنا وجاوزنا الخمسين، آه لو كنا بهذه الروح في زمن الشباب أو حتى قبل عشر سنوات """ يتحاور العجائز وهم جالسون على رصيف المقهى، تؤلهم الخمسون التي جاوزوها، على الرغم من صبوة قلوبهم "لماذا يصبو القلب وقد جاوز الخمسين إلى هؤلاء الفتيات على رصيف الطريق """، ولأنهم لن يستطيعوا فعل شيء في المستقبل، لذلك يهربون ويلوذون بالماضي بعدما "سلموا الرايات""

وفى قصة (عطشان يا صبايا) يصف الراوى ملامح وجه الحاج على الذى داعبه الزمن "بالشيخوخة التى هى فى آن معًا أكثر العلامات التى يتركها الزمن على الجسم الحى جلاء وحتمية "(۲۷۰۰ يقول الراوى: "وجه الجد: عيناه غائرتان كبئر. ملامحه طرية، تشع منها أنوار مجهولة، شعره أبيض مثل قطعة الجبن، تجاعيد كثيرة تملأ جبهته وعنقه وزاويتى فمه"(۲۷۰۰).

وقد لا حظ الباحث أن راوى قصص سليان فياض دائمًا ما يعد سن الخمسين نهاية لعمر الإنسان الذي يلملم فيه أوراقه قبل الرحيل، وهو سن



أعتقد أن الإنسان ما زال فيه وبعده قادرًا على مواصلة العطاء، ولذلك أتساءل: هل أراد سليهان فياض من خلال الاتكاء على هذه السن إبراز قصر عمر الإنسان وعدم قيمته في هذا العصر؟ أم أن أسبابًا خاصة به هي التي دفعته لتبني هذا الموقف؟

وفى قصة (أوراق الخريف) يقرن الراوى عمر الشخصية بمهنتها "ويقبل رجل شياعة، جاوز الستين، من بطاقنه عرف أنه لواء سابق بالمعاش. يأخذ الرجل الشياعة، ورقة التصويت. يلتفت جانبًا فلا يرى ساترًا. يدير ظهره ويملأ فراغ دائرة، ويطبقها ويدخلها فى الصندوق ويوقع بالسجل""". الرجل الذى جاوز الستين واحد من ضمن اثنى عشر شخصًا وفدوا للإدلاء بأصواتهم فى استفتاء اختيار رئيس الجمهورية. كبر سنه ومهنته معًا دفعاه بشكل إيجابى للتوجه إلى مقر اللجنة الانتخابية ليقول كلمته، ويبدو أنه اختيار فراغ الدائرة الأسود وإلا ما كان بحث عن ساتر يدلى خلفه بصوته، ثم إنه لما لم يجد الساتر موجودًا، استدار بظهره ثم أطبق بطاقته ليضعها فى الصندوق من دون أن يعلم أحد.

وفى قصة (جناح استقبال النساء) يصبح تحديد عمر الشخصية دافعًا لإيجاد المفارقة الناجمة عن حدوث العديد من الأحداث المتتابعة لطبيب صغير ما زال بعد فى سنة الامتياز "وفكر أن الليلة هى أولى لياليه فى استقبال النساء، وضحك حسن فى سره، حين دار بخاطره أنه طبيب مع إيقاف التنفيذ. كان حسن فى سنة الامتياز "ست لقد عمد الراوى إلى إيقاع كل الأحداث الساخنة فى طريق الدكتور حسن الذى ما زال فى سنة الامتياز، وإمعانًا فى المفارقة وضعها



فى أول ليلة يقضيها فى جناح النساء. لتصبح هذه الليلة خلاصة حكاية يقدمها الراوى عن الطبيب الذى شعر فى هذه الليلة "بالرعب حين رأى الحكيمة والممرضتين واقفات معه فى الغرفة، يرقبنه باستغراب "٢٠٠٠.

وفى قصة (الضباب) يصبح تحديد عمر الشخصية أمرًا مؤلمًا للطبيب الذي يعلم بعمر مريضه

"قلت لي: كم عمرك؟

\_اثنتان وأربعون سنة.

- فقط ألم تلاحظ أن شعرك قد غزاه الشيب سريعًا؟

\_ نعم، وأذكر أن ذلك لم يحدث لأبي أو جدى. حتى لجدى لأمى. بهذه السرعة.

- هل قدرتك الجنسية على ما يرام؟

- نعم. لا. ليست كما كانت. لا تؤاخذنى. ضعفت الرغبة، وأقذف سريعًا وأحيانًا يهمد كل شيء قرب الذروة. الرغبة الوحيدة التي تتزايد لديً هي الرغبة في النوم.

\_والموت.

\_ دكتور. ماذا تقول؟ أوه، وأنا أنتظر الدخول لديك. تمنيت أن أنام في قلب الصمت في كهف بأعماق المحيط.

ـ أرنى يدك.



ـ ها هي.

ـ هـذه التجاعيد مبكرة في ظهر اليد. مبكرة جدًّا لـشاب في بدايـة الأربعين. قل لي يا ولدى كيف جئت إلى هنا؟

\_قادني صديق ينتظرني الآن بالصالة"(٢٧٥)

لقد تأمَّ الطبيب من مرض وديع، من حالة الضباب التي يعيش فيها وهو ما زال بعد ابن الأربعين. لقد اهتم به الطبيب وجعل أمر تردده على العيادة مستمرًّا كي يكشف عن حالته الفريدة، عن حالة شخص ما زال في الأربعين، غزا الشيب "الذي هو معطى من معطيات الجسد أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد" أسه وضعفت قدرته الجنسية ولم يعد يفكر سوى في النوم العميق، ظهرت التجاعيد مبكرا في ظهر يده، وهي كلها أمور تربط بمن تعدى الستين وبشرط أن تفقد روحه عزم الحياة، ومع أن حالة وديع فريدة في نوعها فإن الطبيب يراها عادية، خاصة في ظل مجتمع يغشاه الضباب في كل بنياته.

أما ما يلفت النظر في عمر الشخصية، فهو المبالغة المفرطة من قبل الراوى في تحديد عمر الشخصية. بها لا يتناسب مع أفعالها، وقد حدث ذلك في قصص (سندريللا، الغريب، عنزة خالتي جندية) في الأولى ينقص الراوى من عمر البطلة/ حنان ليجعله عشر سنوات، وهو سن أعتقد أنه لا يتناسب مع بطلة يحكى الراوى عن حبها وأحلامها وواقعها.

وعلى العكس من ذلك يزيد الراوى من عمر (الغريب) ليكون مائة وعشرين عامًا، "نظر أمين إلى الغريب. شيخ عجوز كان ينبغى أن يفنى منذ



زمن طويل. ضمرت عظامه، ولم تعد قطعة في جلده بلا غضون، وتعجّب كيف أن عينيه لا تزالان حادتين، وصف أسنانه لا يزال كاملاً، وفكر أن مثله لا بد أن يكون حكيًا الآن، وتذكر أمين العرافة الغجرية التي تدور على النجوع وتقرأ البخت وفكر أن الغريب جدها القديم، فعمره الآن ليس أقل من مائة وعشرين سنة ولعله أن يعيش مثل نوح ألف سنة إلا خمسين "(١٠٨٠) وأعتقد أن مبالغة الراوى في إطالة عمر الغريب ليست ذات معنى بل إن التحديد القاطع لهذه المائة والعشرين يجعل من عمر الشخصية عبثًا لا جدوى من تحديده وإطالته بهذه الصورة.

وكها بالغ الراوى في عمر الغريب بالغ أيضًا في عمر (جندية) التي يطول سنها ويموت زوجها وأولادها وأحفادها وهي باقية في صراع حاد مع الرمن "المشكلة أن الناس يموتون وأنا كها تريان لا أموت، ويمرضون وأنا كها تريان لا أمرض "٢٠٠٠".

وتتميز القصص التي تحكى عن حياة الطلاب وأحداث حياتهم بتحديد عمرى يتناسب مع حياتهم كطلاب تتفاوت أعهارهم بتفاوت سنوات الدراسة التي يعيشونها بين مرحلة المراهقة والشباب "كانت أعهار الطلاب متفاوتة من الخامسة عشرة إلى الخامسة والعشرين "رمم"، وأحسب أن هذه الفترة -أى سنوات الدراسة - رغم أنها على مرمى سفر طويل من الزمن فإنها قريبة من نفس الكاتب الذي يحكى عنها باستفاضة وكأنها على مرمى حجر.

وبعامة فإن قصص سليان فياض تحظى بشخصيات صغيرة السن وأخرى في مرحلة الشباب وثالثة هرمة، وفي ذلك تنويع للمراحل العمرية



المختلفة للشخصيات التى تختلف مشكلاتها وطريقة تفكيرها وأفعالها وردود أفعالها تجاه ما يحدث لها فى سنى حياتها، كها أن راويه دائمًا ما يقطع خط السرد الأصلى ليعلق على عمر الشخصية التى يحكى عنها أو لها، وفى ذلك إشارة لكون التحديد العمرى ذا أهمية فى ظل ما يحيط بالشخصية من ظروف وأحداث.



### ثانيًا: علاقت الترتيب

علاقة الترتيب، هي أكثر العلاقات الزمنية التي يمكن من خلالها ملاحظة مدى الانحرافات بين زمن السرد الخطى وزمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ "لا يمكن إدراك الزمان إلا في تعقده وتركيبه فهو، مهما يكن فقيرًا، إنها يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم، وليس لنا الحق في تناوله كأنه معطى وحيد الشكل وبسيط، إن المراكز الحاسمة في الزمان هي انقطاعاته وفواصله" وما وما المناه وفواصله المناه وفواصله المناه المناه والمناه المناه ا

الحدود والتخوم الفاصلة بين كلا الزمانين هما ما يخلقان هذه الانحرافات ويدفعانها لعمل ذلك التنافر الزمنى اللطيف في بنية السرد القصصى، إن "الراوى يكسر زمن القصة، أو يكسر حاضر هذا القص، ليفتحه على زمن ماض له، وقد يكرر الراوى (الكاتب) هذه اللعبة، فيكسر زمن قصته أكثر من مرة، ويفتحه على ماضى قريب حينا، وعلى ماضى بعيد حينا آخر، وقد يتفنن في هذه اللعبة فيداخل بين عدة أزمنة فيخلق فضاء لعالم قصته، وليحقق غايات فنية أخرى (منها التشويق، والتهاسك، والإيهام الحقيقى)، وبفضل هذا اللعب الفنى، يوهم القص بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى، في الحقيقة، خطية، متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام "رميس.

وانطلاقا من هذه التعددية الزمنية في القصة أقام سعيد يقطين تحليله لزمانية (الزيني بركات) \_ لجمال الغيطاني \_ على تحديد التمفصلات الزمنية



الصغرى والكبرى، وهى التمفصلات التى تقوم على التمييز بين ثلاثة أزمان: زمن القصة، وزمن الخطاب، وزمن المنص، في الأول " يظهر زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية. إنها تجرى في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجيًّا أو تاريخيًّا، ونقصد بنزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدًا متميزًا وخاصًّا. أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطًا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو معين "(١٨٠٠).

وعلى ذلك، تبقى حقيقة المفارقات الزمنية كأساس يقام عليه كل تحليل زمنى، يبغى الكشف عن علاقتين أساسيتين، هما: الاسترجاع، وهو الخاص بعمل الذاكرة، وهكذا "تكون الذكريات عملاً صعبًا في أغلب الأحيان، فهى ليست معطى. إنها ليست شيئًا جاهزًا، وليس بالإمكان تحقيقها إلا بالانطلاق من قصد راهن، الذاكرة لا تتحقق تلقائيًّا باندفاعة حميمة، ولا مناص من تفريقها وتمييزها عن الحلم، وذلك بالضبط لأن الذاكرة الحقيقية تملك بنية زمانية فرعية لا يملكها الحلم "(١٨٥٠).

أما الاستباق، فهو إضافة إلى كونه تقنية فنية تساعد على التشويق وكسر الزمن المضارع \_ فإنه يعمل ككشف صوفى ولامعة زمنية توضح مدى قدرة الكاتب على استشراف المستقبل والحدس به، بل والكشف عنه في صورة رؤى وأحلام أو حتى تهويهات أفكار.



#### ١-الاسترجاع

ويعد الاسترجاع بناء على هذه التعريفات توقفًا لزمن السرد - المضارع - عن الانطلاق للأمام، بهدف سرد حكاية ثانية، ولذلك يسرى جينيت أنه "يشكل {أى الاسترجاع}، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها -التي ينضاف إليها - حكاية ثانية زمنيًّا """

ويلجأ الراوى لاستخدام الاسترجاع للدلالة على العديد من الوظائف الفنية، فهو يأتى "لملء الفجوات التى يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، كما أنه يشير إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا واتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة. أو العودة إلى أحداث



سبقت إثارتها برسم التكرار الذى يفيد التذكير، أو حتى لتغيير دلالة الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة لما لم تكن له دلالة أصلاً، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد"(٢٥٠٠).

والاسترجاع تقنية أثيرة لدى سليمان فياض، ومما يؤكد قوة حضور هذه التقنية في قصص سليمان فياض:

١ ـ من النادر أن تخلو قصة من وجود هذه الظاهرة الميزة.

٢ ـ وجود بعض القصص (رغيف البتانوهي، عطشان يا صبايا، أحزان حزيران، الإنسان والأرض والموت، أطلال على رصيف مقهى، الصوت والصمت) التي تقوم برمتها على استخدام هذه التقنية كهيكل عام تشيد عليه أحداث هذه القصص، ولذلك فحاضر هذه القصص لا يتقدم إلى المستقبل بقدر ما يعود إلى الماضي، بل إن الحاضر ببدايته، ليس سوى نقطة يبدأ منها السرد ليعود القهقرى باستمرار، ولذلك تكاد تخلو هذه القصص من تقنية الاستباق، كها أن أحداثها لا تتطور أبدًا للأمام، لأن الراوى يولى دائمًا وجهه شطر الماضي، ولذلك فهو يعتمد على استخدام الاسترجاعات الخارجية، أي تلك التي تحكى عن أحداث بعيدة زمنيًا عن بداية حاضر السرد.

وفى دراسة الاسترجاع يفرق الباحثون بين أشكال عدة من الاسترجاع. حيث "تجب التفرقة أولاً بين استرجاع يقوم به الراوى عن الشخصية وآخر تسرده الشخصية عن نفسها"("")



وقد لاحظ الباحث أن النمطين يشيعان بشكل كبير في قصص سليان فياض، ومن أشهر الاسترجاعات التي يقوم بها الراوى، استرجاع راوى قصة (وفاة عامل مطبعة) للأحداث التي تقع في ليلة العيد "ستة عشر مشهدًا، تروح وتجيء في رأسي. ليلة العيد، يقف الحاج بين يدى المغرب، فوق مقعد. أكياس لحم بجواره، وقطع قياش كستور، في جانب يقف عم سيد، في الجانب الآخر يقف محمود. زوج أخت الحاج. كانت عانسًا، وكيان محمود عياملاً طموحًا، وماهرًا، وفقيرًا. رفعه الحاج بمصاهرته. صار رئيس عيال الماكينيات. محمود ينادى أسهاء العيال واحدًا بعد واحد. عم سيد يناول الحياج أكياس اللحم، وقطع الكستور، للحاج البشلاوى، فيعطيها للأيدى الممتدة. يتلقى الدعوات الشاكرة، منتصبًا أمامي كلوح مقدّد. ينادى محمود باسمى. الهوان، والمذلة. الليد التي تعطى ما أطولها وأعلاها، واليد التي تأخذ ما أقصرها وأدناها"(١٠٠٠).

يقوم بالاسترجاع \_ سابق الذكر \_ الراوى نفسه، يشرح من خلاله ما يحدث من نفاق ورياء يقوم به صاحب المطبعة فى كل ليلة عيد. كما يشرح من خلاله أحد الجوانب المهمة فى شخصية محمود، وهمى الشخصية التى سبق ذكرها من قبل، ثم عاد الراوى ليذكرنا بها من ناحية، ولتوضيح بعض صفاتها (عامل، طموح، ماهر، فقير) من ناحية أخرى.

وفى قصة (عندما يلد الرجال) يتولى الراوى/ بكر، استرجاع إحدى الحكايات المتعلقة بالشخصية/ سكينة، "منذ شهرين وعشرة أيام. عرض عليها جندى آخر، وسيم جدًّا ورقة صغيرة بخمسة وعشرين قرشًا. كانت يده مسلوخة الجلد هو الآخر، وقال لها الجندى الوسيم كلهات بذيئة جدًّا. قالها



بالإنجليزية، وكنا جميعًا نحفظ هذه الكلهات جيدًا، وأشار لها الوسيم، البغل أشار لها إلى ما تحت القطار. المسكينة ضحكت آنئذ بدلال. المسكينة التمعت عيناها بلمعة الرغيف عندما يخرج ساخنًا من الفرن. المسكينة وافقت. كنت أصرخ من الرعب والتقزز. هنا؟ تحت القطار؟ وسط ألف رجل ومائة طفل ومعها؟ مع عزيزتي سكينة؟"ديم.

ويلاحظ على هذا الاسترجاع أيضًا، أنه محدَّد بمدى زمنى (شهرين وعشرة أيام). كما أنه يضيف بعدًا جديدًا في شخصية سكينة التي بدأت صورتها تنهار أمام عين السراوى بسبب سقوطها الجنسي المرتبط بحاجتها المادية.

ومن الاسترجاعات التي تقوم بها الشخصية، أذكر استرجاع الحارس الجنوبي لحادثة انتحار أخته في قصة (على الحدود) "وأحنى الحارس الجنوبي رأسه بين كتفيه، وشبك يديه على ركبتيه، وسكت، ثم صاح:

ـ سأروى لك سرًّا. كانت لى أخت. كانت تحب شابًّا يعمل مدرسًا، وكان مسيحيًّا مثلها، وتقدم هو ليتزوَّج بها. لكن قبيلتي رفضت تزويجه بها. أتعرف السبب؟ كان الشاب من قبيلة أقل شرفًا من قبيلتنا.

فصاح الحارس الشمالي:

\_ ياه. ماذا فعلت أختك؟

ـ لا شيء. قطعت شرايين يدها بصخرة مسنَّنة، وماتت، كانت جميلة وأحبته خمس سنوات "ددية في الاسترجاع السابق، تقوم الشخصية باستذكار



إحدى الحوادث القديمة في حياتها، ويلاحظ أنه يأتي على لسان الشخصية في أثناء حوارها مع إحدى الشخصيات الأخرى (الحارس الشالي).

وفى قصة (الشيطان) يقوم أمير الجهاعة البدوية باسترجاع إحدى الحكايات القديمة، ليبرر من خلالها، تعامله الأحمق مع حسن، العائد بعد غياب طويل بأول سيارة يراها أهل قريته، ويلاحظ على هذا الاسترجاع أنه يمتد من حكاية قديمة ليضمن حكاية أخرى، أبعد منها زمنًا.

## "أمع أحدكم مسلَّة؟

دفع بكر يده في ثنية بعباءته، وأخرج مسلة، أعطاها للأمير. عندئذ نظر حسن مذعورًا، وأمسك به الرجال جيدًا، واستدار الأمير حول حسن، ودفع بالمسلة بين كتفيه بجانب فقراته، فصرخ حسن والتفت الأمير لمن حوله، وقال:

- الآن لن يستطيع هذا الشيطان تحولاً عن صورته الآدمية.

وروى لهم أن هذه وصفة أخذها عن جده، حين كان نائمًا تحت نخلة بالوادى، فظهر له حمار أسود لامع الجلد، ذهبى الشعر، وظل يتواثب حول ويتقافز، حتى أيقظه، فنهض ليمسك به، فابتعد عنه، حتى عرق ولهث، فتوقف وعندئذ اختفى الحمار الأسود، اللامع البشرة، الذهبى الشعر من أمام عينيه، وأن جده حين حدث أباه بها كان، قال إنه الشيطان تمثل له في هيئة حمار، وأنه لو كانت معه مسلة، ودفع بها في ظهره لعجز الشيطان عن التحوُّل مما صار إليه، وعن الاختفاء، وصار له عبدًا "ربه»



وقد تلجأ الشخصية إلى استرجاع حوادث قديمة في حياتها عن طريق استخدام المنولوج ـ حديث النفس الصامت (٥٠ كما يطلق عليه أستاذنا الدكتور شفيع السيد، ومن ذلك، المنولوج الذي يقوم به (عم سالم) في قصة (العيون) وهو المنولوج الذي يستدعي من خلاله الحادثة الأولى والأسباب الخفية التي جعلت منه شخصًا منبوذًا في داخل المجتمع القروي، "لما فعلت ذلك يا ابن أبي وأمي؟ أنا وأنت من ماعون واحد، وعشنا معًا. أظلنا سقف واحد. لعبنا معًا في النهار، وفي الليل، شربنا من إناء واحد، وتنفس كلانا من الهواء الخارج من صدر الآخر، وباب الغرفة مغلق في الشتاء. ما حيلتي إذا كنت قد جئت إلى الدنيا قبلك، وإذا كانت أمي قد أعجبت بلون عيني الأصفر، اللون الذي كرهته أنت، لأنك تكرهني. لم كرهتني؟ كنت طيبًا ووديعًا، وكنت شقيًّا وتضربني. أتدرى أنني كنت معجبًا بشيطنتك؟ الآن، وأنا سآتي في الغداة إليك، أسامحك. أنسى ما كان، فانسه أنت أيضًا، ولتذكر خير ما كان بيننا. برغم كل شيء، كم أحبك. لا تحزن. الناس يتشاءمون من العيون الصفراء، ولولم تقلها أنت، لقالها غيرك" (١٩٨٠).

وكما يفرق الباحثون بين الاسترجاع الذى يقوم به الراوى والاسترجاع الندى تقوم به الراوى والاسترجاع الندى تقوم به الشخصية، يفرقون أيضًا بين الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية، وذلك "تبعًا لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول، حيث المحكى الأول، هو المستوى الزمنى الذى على ضوئه يتحدَّد كل تحريف زمنى بوصفه تحريفًا "المنتنات"



# وعلى ذلك تنقسم الاسترجاعات إلى:

1- استرجاع خارجى: "يعود إلى ما قبل بداية الرواية" وهو الأكثر شيوعًا فى قصص سليان فياض، ومنه استرجاع حادثة قتل أخى اللص، وهو الاسترجاع الذى يعود إلى ما قبل بداية زمن الأحداث فى القصة التى تتخذ ليلة محددة بداية لزمن أحداثها.

"قل. كيف قتل أخى؟

وقال السائق متبرمًا:

\_ لقد رويتها لك مائة مرة.

فقال رفيقه بتوسل:

ـ ولكني نسيتها أرجوك.

ورفع السائق من سرعة العربة، وقال بضجر، في لهجة حادة:

\_ كان ذلك في التل الكبير، في معسكر الإنجليز، وبعد أن أزلنا خطر اللغم. راح يقصف الأسلاك بالقصافة. ثم أزالها جنبًا، ورحنا ندخل إلى المخازن على ضوء النجوم، غنمنا ليلتها بضائع يزيد ثمنها على ألفى جنيه، جوارب، وفانلات، وبطاطين، وحتى الصابون،"(۱۰۰۰).

وفى قصة (الإنسان والأرض والموت) يتحدد زمن الحكاية بزمن بقاء البطل فى حفرة ضيقة، فى عمق الأرض وهو زمن لا يزيد كما ذكر الراوى عن نصف ساعة فقط، وفى خلال هذا الوقت القصير يسترجع البطل العديد من



الأحداث التي يعود أكثرها إلى ما قبل زمن الحكاية وبالتالي فهي جميعًا استرجاعات خارجية.

وفى قصة (أحزان حزيران) يحدد الراوى بداية زمن الحكاية بدقة كبيرة، حيث يختار أحداث الرابع من يونيو عام ١٩٦٨م بداية لبدء الأحداث، ولكنه يعود بذاكرته لاسترجاع خارجى يعود إلى ما قبل هذا التاريخ بزمن طويل "وتذكر: يومًا ما، وهو صغير فى السادسة من عمره، قطع غصن توت من أمه، غرسه فى حفرة على حافة الترعة، سقاه من مائها، وسوَّره بالطين، كل يوم كان يذهب إليه ليسقيه. يقطع كيلومترين بعيدًا عن القرية، خفية عن أهله. يكبر لغصن ويمد جذوره فى باطن الأرض إلى مياه الترعة. كبرت شجرة التوت، وصنعت بأوراقها دائرة فسيحة من الظل، يأوى إليها الفلاحون والأنفار فى ظهائر الصيف"(١٠٠٠).

٢ ـ الاسترجاع الداخلى: "يعود إلى ماضى لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه فى النص"" وهذا النوع من الاسترجاعات قليل جدًّا فى قصص سليهان فياض، وتعد الاسترجاعات الموجودة فى قصة الغريب من أبرز الأمثلة التطبيقية على هذا النوع من الاسترجاع، فالبطل يعود بذاكرته إلى العديد من الأحداث الماضية ـ والتى لا يتعدى مداها زمن الحكاية نفسه وذلك لأن زمن الحكاية يمتد لأكثر من مائة وعشرين عامًّا ـ ولذلك تعد كل هذه الاسترجاعات داخلية، لأنها لا تتعدى الزمن المحدد للحكاية، ومن ذلك، استرجاع الغريب لحكايته مع أصغر أبنائه، "وتذكر الغريب أصغر أبنائه، وراحت تهزه ذكريات قديمة، جميلة، ذات يوم كان جالسًا فى الظهيرة، فى ظل وراحت تهزه ذكريات قديمة، جميلة، ذات يوم كان جالسًا فى الظهيرة، فى ظل



نخلة، وزعق فيه. كان يقطف زهورًا من شجيرات القطن. انثنى الولد على حصاه، وطوح بها نحوه غاضبًا، فشجّت جبهته، ولمس الغريب بأصابعه الموضع نفسه، ونظر إلى أصابعه فلم ير دمًا، وتنهّد الغريب وبانت في وجهه سعادة عريضة، وقال الغريب:

\_ أصغر أبنائي في أيام كهذه، صنع لى تمثالاً من الطين. عجنه بصمغ من السنط، كونه بيديه، ثم تركه يجف في الظل. كان يشبهني تمامًا. أخذته ورميت به في الجبل. دار بخاطري أنه يقلد الله. لم أدرك قيمة ما فصل إلا بعد تسعين سنة، حين رأيت تمثال سعد في مصر "‹٠٠».

وكذلك استرجاع الغريب لجزء من حياته التي عاش فيها غنيًّا قبل أن يتحول لواحد من عمال التراحيل "فدانان بحالها. كلما مات لى ولد بعت منهما نصف فدان، وأقمت له جنازًا لم تشهد قرية ولا مدينة مثله: صوان، ومقرئ، وذبائح. لم أفعل لأحدهم ذلك في ميلاد أو زواج. أحببتهم جدًّا عندما ماتوا. كلما مات أحدهم شعرت أنني كنت دائمًا أحبه وحده. كنت أحس بالذنب لأنه مات، وبقيت أنا. لأنه مات قبلي "(٥٠٠)

ومن هذه الاسترجاعات الداخلية ما يذكره بطل قصة (الطائف مدينة جميلة) من أحداث وقعت في زمن أحداث القصة نفسه ولكن الراوى أخّر عرضها ليحكيها بعد ذلك، "في المدرسة، عرفت من طلابي ما حدث في فترة اعتصامنا، في اليوم الأول، ذهب الطلاب كعادتهم إلى مدارسهم، ودخلوا الفصول، وانتظروا صامتين. كانوا قد عرفوا، مع شروق الشمس، من أهلهم، بنأ الاعتصام العظيم. لكنهم ذهبوا إلى مدارسهم، وجلسوا ينتظرون في



الفصول صامتين، وكأنهم معتصمون بدورهم، وهم موقنون بأن مدرسًا مصريًّا واحدًا لم يدخل فصلاً، وبعد أن مضى من الحصة الأولى ربع ساعة، بدأ طلاب فصل يزومون من أنوفهم وهم مطبقو الشفاه، زوم احتجاج، كزوم القطط فى الليالى الباردة لتسلى نفسها، وتدفن أجسادها، وسرعان ما انتشر الزوم من فصل إلى فصل، ومن طابق إلى الطابق الذى تحته، أو الذى فوقه، بل من مدرسة إلى مدرسة، حتى بدت الطائف كلها كأنها تزوم، كزوم الأرض فى وقت زلزال عصيب، وأسرع مدير المدرسة، ليوقف زوم القطط، وزنين النحل"دن،

# من العرض السابق يتضح أن:

- 1- يشيع الاسترجاع الخارجى بكثرة فى قصص سليهان فياض، وأعتقد أن ذلك يرجع إلى رغبة الكاتب فى تمديد زمن الحكاية بحكايات أخرى، يمتد مداها الزمنى إلى ما قبل زمن الحكاية الأولى التى يتحدَّد زمنها فى الغالب بوقت قصير (ساعات، أيام).
- ٢ ـ كما يلاحظ أن المدى الزمنى لهذه الاسترجاعات طويل، حيث يعود إلى
   سنوات بعيدة، قد تمتد إلى سنين بعيدة زمنًا عن بداية زمن الحكى الأول.
  - ٣ ـ لا يميل راوى سليمان فياض إلى تحديد المدى الزمني لهذه الاسترجاعات.
  - ٤ \_ يقل استخدام الاسترجاعات الداخلية مقارنة بالاسترجاعات الخارجية.
- لا يستخدم الراوى الاسترجاعات الداخلية إلا في القصص التي يمتد فيها زمن الحكاية لسنوات طويلة.



#### ٢ - الاستباق:

هو الشكل الثانى لعلاقة الترتيب، وهو أقل ورودًا في الأشكال السردية من الشكل الأول (الاسترجاع) ويكثر مجيئه في الحكى بضمير الأنا، حيث "الحكاية بضمير المتكلم، أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى "من ويدل الاستباق على "كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدمًا "من". أو كما يعرفه برنار فاليط بأنه "يعنى سرد حدث مستقبلي بالتكهن به" من "منتقبلي بالتكهن به" من المستقبلي بالتكهن به "منه"

وقد ميز جيرار جينيت بين شكلين رئيسين للاستباق، ويكمن الاختلاف بينها في الوفاء بها أخبر عنه الراوى \_ صراحة أو ضمناً \_ من أحداث سوف تقع في مستقبل السرد، فإذا أخبر الراوى عها هو متوقع أو محتمل الحدوث ظنًا فهذا يسمى (بالتمهيد). أما إذا اخبر عن وقوعه صراحة وأخذ على عاتقه تحقيق هذا الإعلان الذي صرح به في حاضر السرد فإنه يسمى (إعلانًا)، ومن ثم "فالطليعة (التمهيد) \_ خلافًا للإعلان \_ ليست في مكانها من النص، مبدئيًّا إلا بذرة غير دالة لن نتعرف على قيمتها البذرية إلا فيها بعد، وبكيفية استعادية "نس. كها أضاف دالة لن نتعرف على قيمتها البذرية إلا فيها بعد، وبكيفية استعادية النس. كها أضاف قيخدع وهو يعرض عليه أحيانًا طلائع أو خدعًا "نس».

وفى قصص سليان فياض يقل استخدام الاستباق قياسًا بالاسترجاع، ويؤكد هذه الملاحظة قلة القصص المحكية بضمير الأنا، ويبلغ عدد هذه القصص أربع عشرة قصة. أما القصص المحكية بضمير الغائب فيبلغ عددها ثلاثًا وأربعين قصة.



وعلى الرغم من قلة استخدام هذه التقنية فإن سليمان فياض ينوع في استخدامها بأشكال متعددة ومتجددة كما أنه لا يفصل في استخدام هذه التقنية بين التمهيد والإعلان، بل يتضافر كلاهما لإضاءة الحاضر السردى بما هو آت في مستقبل السرد، ولعل أهم ما يلفت النظر في هذه الاستباقات أنها:

- التخذ في كثير من الأحيان الشكل التنبؤي/ الرؤيوي، المعتمد على حدس الشخصية أو الراوى في استشراف مستقبل السرد أو الكشف على يمكن حدوثه في واقع الحياة.
- ٢ تعتمد على أدوات فنية، توسم بأنها إما تخطيط هيكلى للمستقبل أو توقع استشفافي للمستقبل السردى، وتختلف هذه الأدوات الفنية في وظيفتها الفنية عن تلك الاستباقات ذات الشكل التقليدي "وتجدر الإشارة إلى أن تقنية الاستباق تجيء عادة في بنية الرواية التقليدية، على وجه الخصوص، فيقتل عنصر التشويق والمفاجأة الفنيين، لدى القارئ، حين يعلن الراوى التقليدي عن الأحداث اللاحقة قبل وقومها، في حين أن التوقع، الذي ليس بالضرورة أن يتحقق كله أو بعضه، يحافظ على بقائها""".

# ١ \_ التمهيد

فى قصة (جسر حي) يظهر الاستباق ممهدًا للأحداث، متضافرًا بالتوقَّع في شكل الحوار الدائر بين عطية وأحمد بعدما تعارفا أثناء ذهابها لتنفيذ إحدى العمليات الاستشهادية، وفي هذا الحوار يخبر عطية عن إحساسه بها سيؤول إليه مصيره في هذه العملية "تركت عملي وجئت هنا. صدقني. حمدت الله لأنني لم



أتزوج بعد، وأحسب أننى سأستشهد في هذه البلاد"" إن حدس الشخصية بالمستقبل هو إحدى علامات الشفافية، ولذا فقد صدق حدس عطية عن نفسه، فاستشهد بالفعل في أراضي فلسطين، بعدما حول جسده لجسر يعبر عليه الرفاق لداخل المستعمرة.

وفى نفس القصة، بل وفى نفس الحوار الدائر بين الشخصيتين، يحدد البطل/ عطية بتوقعه المعتمد على الخبرة العسكرية عدد الشهداء من جملة الفدائيين:

"أخبرني. كم عددهم؟

أجاب عطية:

\_أكثر من ثلاثمائة. رجال ونساء يحملون السلاح.

قال أحمد معلقًا:

\_ ونحن ستون فدائيًّا. كل واحد منا بخمسة منهم. عددنا يكفي.

قال عطية:

- بالتأكيد. مع الفداء، والرغبة المؤكدة فى التضحية، يكفى عددنا وزيادة. عادة نعود من مثل هذه الموقعة وبيننا أحياء يقاربون الثلث، لكن المهم أن المستعمرة تسقط، وكل من فيها يهلك"" لقد مهّد هذا الحوار لأمرين: ١ - انتصار الفدائيين ٢ - عدد الشهداء والأحياء فى المعركة.



وبالفعل يصدق توقع الشخصية، وهو التوقع الذي اتخذ منه الراوى خططًا لبناء ما سيأتي من أحداث حيث ينتصر الفدائيون، ويعود منهم الثلث حيًّا "ظل عطية جسرًا قائمًا، شهده من عادوا من المستعمرة ليعيشوا نصرًا ما على العدو، وكانوا تسعة عشر رجلاً. كان من بينهم أحمد "فلا يتحقق نصر الفدائيين ويعود منهم الثلث حيًّا. كما يعود أحمد حيًّا بعدما توقع له قائد السرية طول العمر "إنه مقاتل شجاع. سيعيش طويلاً لأنه يطلب الموت "سن"

وفى قصة (وبعدنا الطوفان) يأخذ الاستباق شكل الأمنية التى يطمع البطل/ على غنيم فى تحققها، وتتكفل الأقدار وحدها بتحقيق ما تمنى له أن يحدث. لقد تمنى على غنيم احتراق دكان عليوة بعدما رفض إقراضه ربع جنيه يقتات به هو وأولاده "لولا أن منسى صديقى، لولا أنه أخوك. لأحرقت لك دكانتك هذه، بكل ما فيها من جاز "س"، وقد تحققت هذه الأمنية التى انطبع أثرها فى قلب عليوة "صباح الحريق تمناه لى، فاحترق بيتى ودكانى" المنه المنه المنه المنه المنه العربة العربة المنه المن

وقد يستخدم الراوى إحدى العبارات الواردة على لسان شخصية، ليمهد بها للأحداث التي يتحول بعدها السرد بأكمله للإخبار عن صحة هذه العبارة التمهيدية، ففي قصة (الهجانة) يهاجم عبد المعطى، العمدة/ الجوهرى بعدما دفع ستة آلاف جنيه ليحصل على لقب الباكوية من الملك، ويرى الحاج على والد عبد المعطى - أن هذا الهجوم سيفتح النار على ولده وعائلته "الجوهرى وعيلته يا عبد المعطى بيخافوا من عيلتنا العجر، مابيخدوش حد مننا البحريا عبد المعطى، وأنت يا عبد المعطى فتحت علينا وعلى نفسك النهاردة أبواب جهنم" "ا".



وقد صدق إحساس الحاج على بالفعل، حيث أخبر الراوى وعبر كل الأحداث التالية لهذا الحدث عن جهنم التى فتحها العمدة على عبد المعطى وعائلته التى (أخذوهم للبحر \_ وهاجموهم بالعسكر والهجانة \_ وحبسوهم فى دورهم أكثر من أسبوع)، وهكذا يتضح أن بناء الأحداث السردية قد يتراكب بأكمله على بعضه البعض، مصداقًا لنبوءة/ لعلامة استباقية تمهد للأحداث المتلاحقة تباعًا.

وقد يستخدم الراوى المنولوج الداخلي ليعبر من خلاله عن نقطة فاصلة بين ماضي السرد المتوقف ومستقبل السرد المتفجر بالأحداث، "أهناك ما يشغلني عن النوم والراحة؟ نعم لا بد أن هناك ما يشغلني، قد تكون هناك أمور أفكر فيها. بحاجة إلى أن تولد، وتهز صمت الليل، ورتابة النهار، بأحداث جسام، ربها كان ما أنت فيه حدسًا وإلهامًا لا تعرف كنه بعد" يعد هذا المنولوج الداخلي تمهيدًا حقيقيًّا لأحداث جسام سيخبر عنها السرد في وقت لاحق، وقد اعتمد الراوى على هذا المنولوج ليمهد من خلاله لهذه الأحداث التي اعتبر أمر وقوعها حدسًا وإلهامًا.

وقد عمل هذا المنولوج الاستشرافي كعلامة فاصلة بين ماضي السرد المتفجر الذي اكتفى فيه الراوى بإعطاء صورة عامة للأحداث ومستقبل السرد المتفجر بالأحداث، فرئيس الدولة الذي جفاه النوم وأرقه الليل، يكتشف أمر تنظيم سياسي سرى يحاك ضد نظامه الديكتاتوري، ويقود هذا التنظيم الخطير مدير مكتبه/ زوج أخته ومعه عدد كبير من الطلاب والضباط.

وقد لاحظ الباحث أن سليمان فياض لا يمهد لوقوع الحدث إلا من خلال شذرات قليلة وسريعة تعمل كالبرق أو اللامعة التي تظهر لتضيء عقل



القارئ بها يمكن حدوثه بعد ذلك، ونادرًا ما يستخدم البناء التصاعدي/ الهرمي ليمهد لوقوع هذه الأحداث.

ومن القصص التى استخدم فيها سليمان فياض هذا التمهيد المتدرج لوقوع الأحداث، قصة (الغريب) التى عمل فيها الراوى على التمهيد لموت/ قتل الغريب تدريجيًّا، وقد بدأ الراوى في التمهيد لهذا الحدث عن طريق الإشارة الضعيفة، التى تقوى عبر بناء الحدث وكشفه، فالغريب الذى عاش مائة وعشرين عامًا، يودع فيها أجيالاً من وراء أجيال، حان وقت موته لكبر سنه وتغير حاله.

"ابتسم الغريب بثقة، ثم قال:

ـ لست قاسي القلب مثله {أي مثل ناجي} يا أمين، ولكن حدة فيك.

وتوقف الغريب لحظة، وحدق في الفراغ، وفمه مفتوح، وراحت أصابع كفه تتذبذب في حركة دائرية، وهو يكمل قائلاً:

ـ قد تدفعك إلى قتلى.

شعر أمين بالغيظ، وكزَّ على أسنانه، ثم انفجر في ضحكة متقطعة، قائلاً للآخرين:

ـ لا تلوموه. مائة وعشرين سنة. لا بد أن يخرف" لقد مهد الغريب لموته أثناء حواره مع أمين، بل وحدد أنه سيكون على يديه، وبعد فترة من سير الأحداث، يتخذ الراوى من الحلم وسيلة فنية ليخبر من خلالها عن المرحلة التالية ـ الأقوى ـ الممهدة لقتل الغريب، "وأحس بفأس ترتفع لتهوى فوق



رأسه، فهب واقفًا، لكن الفأس شدخت رأسه نصفين، فاستدار مذعورًا ليرى قاتله، وبهت حين رأى وجه أمين، فصرخ مبهوتًا. أنت؟ وسقط، تتابعت صيحات الغريب، فأيقظوه وأجلسوه، والتقُّوا حوله يهدأونه، وأحس الغريب بلمسة يد عرفها دون أن يرى لمن، فنفضها عن ذراعه.

\_أبعد يدك عنى. لماذا تريد قتلى؟ لماذا؟

كان صوته متهدجًا، على وشك أن يبكى، وزعق أمين في وجهه:

ـ لا تقل ذلك مرة أخرى. أتسمعنى؟ لست قاتلاً!!

وأردف مؤكدًا بصوت هادئ:

\_ لو قتلت كل الناس ما قتلتك أنت. كيف أقتلك يا عمى وأنت من بلدى؟ كنت تحلم يا عم الغريب وأحس الغريب بالخجل فقال:

- نعم. نعم. كنت أحلم. لكن. لكنه كان حليًا واضحًا. كان رؤيا. لا. لا. لا يمكن أن تفعلها يا أمين. يفعلها المقاول. لا أنت، ما كان حلمى سوى أضغاث شيطان. معذرة يا ولدى "س»

وهكذا يتضافر حدس الغريب مع حلمه الذي اعتبره رؤيا \_والرؤيا جزء من ستة وأربعين جزءًا من النبوة \_ليمهد في حاضر السرد لقتله فعلاً، وعلى يد أمين أيضًا، "وفيها كانت الفأس تهوى، أمال أمين رأسه فسقطت كعب الفأس على كتفيه، وامتدت يداه في سرعة: خذ، فشدخها، وسقط الغريب يزحر تحت قدميه، وصاح الآخرون:

\_ قتلته؟!

وجثا أمين بجانبيه، وفتح الغريب عينيه، ورأى وجهه:

\_أنت؟ ألم أقل لك إنها رؤيا؟"(٣٢)،

### ٢\_ الإعلان

في قصص سليان فياض تظهر الإعلانات (الصريحة، الخادعة) عبر عدة أشكال فنية، فهي إما توقعات أو تنبؤات تأتي على لسان الراوى كها تأتي على لسان الشخصية لتجعل منه فع الأحدسيًّا، في قصة (زهرة البنفسج) يأخذ الإعلان شكل التخطيط المسبق من الراوى المهيمن على حركة تنظيم الحكاية، فالأستاذ الجامعي الذي يصدم من تصرفات ابنته التي تنساق وراء أمير جماعة إسلامية، يعلن في حاضر السرد عن وعده بلقاء هذا الأمير "غدًا، عصرًا، سنذهب إلى أميرك" وما أن يأتي عصر اليوم التالى حتى ينتقل الراوى بسرعة لتحقيق ما وعد القارئ به، وليحدث بهذا اللقاء المرتقب التشويق الذي من أجله أعلن عن وقوعه قبل ذلك. "عصر اليوم التالى، ركبت معى ابنتي، من أجله أعلن عن وقوعه قبل ذلك. "عصر اليوم التالى، ركبت معى ابنتي، المسارة أحياء من المناه على المناه أمرتني ابنتي، فأوغلت بها في حي شعبي، تتراكم فيه أكوام الزبالة على الجانبين، وأسراب الذباب. أميرها يعيش في هذا الحي، بين الفقراء، والمرضى، والمهزومين "نه"

من المقطع السابق يتضح أن الراوى قد بدأ بالفعل في الوفاء بها وعد به مسبقًا، وقد بدأ في سرد أحداث هذا اللقاء باستخدام الأفعال الدالة على



انصياعه لابنته \_(قادنني، أمرتني)، وتحقيقًا لرغباتها من ناحية، ولمشاهدة ما يدور من خلف ظهره من تغييرات اجتماعية وسياسية نأى بنفسه عن متابعتها من قبل.

وقد يرد التوقع على لسان الشخصية، ولكن زمن السرد ينتهى قبل أن يخبر عن مدى تحققه ومن ذلك توقع نيفين \_ زوجة بطل قصة (الطائف مدينة جميلة) \_ بعدم عودة مدرسى الطائف مرة أخرى للعمل فى المملكة السعودية بعدما قاموا بعمل أول اعتصام "لكن أحدًا منكم، لن يعود إلى المملكة مرة أخرى، فى أى سنة قادمة "ست لقد انبنى توقع نيفين بناء على رؤيتها للأحداث، فاعتصام المدرسين ومظاهرات الطلبة ستحول وبلا شك فى عدم عودة هؤلاء المدرسين مرة أخرى للمملكة.

وما ينبغى ملاحظته فى هذا المقطع أن زمن السرد الداخلى قد توقف وانتهى قبل أن يخبر عن مدى صحة هذا التوقع، ولو أراد الراوى أن يخبر عن مدى صحه هذا التوقع من عدمه لأطال زمن الأحداث لمدة عام على الأقل.

وقد يكون الإعلان نورانيًّا، شفافًا للدرجة التي يستطيع معها الكاتب التنبؤ بالمستقبل الحقيقي للواقع من خلال السرد التخيلي، وبذلك يتحول السرد الاستباقي إلى حالة حدس قلبي وكشف صوفي يرى من خلاله الكاتب واقع الأمة الآتي، وهذا ما يجعل من الأدب/ الفن أداة صالحة لرؤية المجتمع، ويجعل من المبدع نبيًّا يرى بنور بصيرته النور القادم من ظلمة الواقع.

ولعل أهم ما في قصص سليان فياض من سرد استباقي، يكمن في قصة (أحزان حزيران) التي كتبها عقب هزيمة ١٩٦٧ م، وقد تنبأ فيها بنصر أكتبوبر



العظيم، "ومضى فى رأسه خاطر: أحزان حزيران. سيأتى يوم ما تصبح معه أحزان حزيران ذكرى. يكتبها المؤرخون سطورًا جافة. ستكون الرؤية يومها أكثر وضوحًا. سيكون الخامس من يونيو مجرد حرب صغيرة وسط حروب التاريخ. جولة كانت فى حرب. أو ربها تكون حربًا اكتشف العدو ما فيها من هماقة فتراجع عنها. عندئذ ستنسى يا عربى. الأحياء فقط من جيلنا. ستظل حرب يونيو حية معهم، وحين يموتون، ينتهى كل شيء: الأحزان والذكرى" سهون.

يستمد سليمان فياض رؤيتة الحدسية من نور البصيرة وقراءة التاريخ، ومن عمق الوعى الصامد حتى في ظلام النكسة. بالرؤية الصوفية والكشف العرفاني يؤكد سليمان فياض على أننا "سنعود أبدًا إلى هذه الصحراء. غدًا وبعد غد وإلى الأبد. العقل يقول أيضًا: لو هزمونا عشرين مرة، لن ينالوا منا أبدًا، ألف عام وعام من الاحتلال لم تنل من ديارنا. عشرات الغزاة، جاءوا وانحسروا في الصباح مع حركة الجزر"(١٠٠٠).

وفي قصة (امرأة وحيدة) تظهر الإعلانات الخادعة كأحد المرتكزات التي يتمحور حولها السرد، بل إنها تعد العنصر المرجح لأطراف العلاقة الثلاثية (القوة - الخيانة - الضعف) التي تحكم بنية هذه القصة، فالقصة تحكي أولاً عن حالة التوازن المثالي التي تربط نبوية - رغم ضعفها - بكل القوى المناوئة لها - الحاج محمد، وبدخول الإعلان الخادع تنكسر هذه الحالة لتسقط نبوية ضحية الخيانة والخداع، "أتخافين أن أنقلب عليك يومًا؟ لن أفعل ذلك أبدًا، أنني فقط لا أتحمل أن يقول الناس عني، مثلها يقولون عنه: زوجته



تطعمه، ولو لاها لكان أجيرًا، وسوف يقولون عنى أيضًا: ولو لاها لظل لصًّا" والله الله ويزيد رشاد من تأكيد خداعه لنبوية التى وثقت فيه، "سأقتله إذا مسك بأذى، ولو دخلت السجن مرة أخرى " وتؤدى هذه الإعلانات الخادعة إلى وقوع نبوية في شراك الحاج محمد الذى لم يستطع أن ينال منها قبل ذلك، ولكنه أصبح ذا قوة أكبر بانحياز الخائن رشاد لصفه. لقد سقطت نبوية مقتولة بفعل خيانة رشاد الذى كان مواظبًا وباستمرار على استخدام الإعلانات الخادعة حتى وهو يقود نبوية وهى في اللحظات الأخيرة لحبل مشنقة الحاج محمد.

"رشاد. اليوم عند العمدة، أخذك الحاج محمد في يده.

ونظرت أنت إلى ثَمَّ سرت معه. رشاد. هل.. هل أنت معه؟

وصاح هو بفزع:

ـ نبوية، ماذا تقولين؟ أنا معه؟ أنا معه عليك"(٢١٠).



## ثالثًا: التقنيات السردية

الحركة السردية هي المظهر الأساسي لضبط إيقاع السرد، وقد التفت اليها المنظّرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة، يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكاية، إذ ينتج عن حكى قصة حدثت بالفعل مفارقة زمنية بين "النزمن الذي يمكن أن تستغرقه الأحداث في الواقع بالوقت الذي تتطلبه قراءة هذه الأحداث، وهذا العامل يؤثر في سرعة إيقاع السرد، وفي الإحساس الذي يتوّلد فينا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها" ويجمع المشتغلون في السرد القصصي على أن الحركات السردية أربع، وهي:

"الوقفة: زح = ن، زق =. إذن: زح∞> زق

المشهد: زح = زق

المجمل: زح < زق

الحذف: زح =... زق = ن. إذن: زح < م زق "(٢٣٠).

وقد انقسم المشتغلون بالسرد على تصنيف الحذف مع الوقفة والمشهد مع الإجمال وذلك على حسب معيار السرعة، أو على تصنيف الحذف مع المجمل والمشهد مع الوقفة على حسب المقياس الكمى للنص، ويرى الباحث أن التصنيف الثاني هو الأنسب لأنه يجمع الأشكال المتوافقة بعضها مع بعض، وذلك على عكس التصنيف الأول والذي يضم الأشكال المتقابلة في سياق واحد.



#### 

ويتمثل في "الأحداث التي يتصور وقوعها دون أن يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد"(٢٠٠٠) ويرى عبد الوهاب الرقيق أن "الحذف تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتهاءاتهم، فهو السكوت في الموسيقي والتخفيف في السرد السينهائي، ولذلك فهو مفهوم عريق في البلاغة لأنه إحدى وسائل تكثيف الخطاب الأدبى شعرًا ونشرًا، وفي النحو التقعيدي لأنه يسمح بتجنب تكرار البديهي من المعطيات في الكلام المشفوى، فضلاً عن انه علامة على مظهر سلوكي في شخصية المتكلم وهو الكسل"(٢٠٠٠).

وفى قصص سليمان فياض يكثر الراوى من استخدام العديد من أشكال الحذف المختلفة، ولعل كثرة استخدام سليمان فياض للشكلين الرئيسيين للحذف وهما:

1- الحذف النصى ٢ - البياض الطباعى، أكبر دليل على بروز هذه التقنية الزمنية في البنية السردية لقصصه، وقد أرجاً الباحث دراسة الشكل الثانى بشقيه (البياض الفاصل - وبياض النقط) إلى مبحث الفضاء النصى لأنه إليه أقرب.

ويرى الباحث أن كثرة استخدام الحذف في قصص سليان فياض يرجع إلى رغبة الراوى في المرور السريع على الفترات الزمنية المهمشة \_ الخالية من الأحداث، أو تلك التي لم يرغب الراوى في الحكى عنها \_ وذلك اعتهادًا على التركيز والانتقاء المقصود في القصة القصيرة، أو لأن المدة الزمنية التي



تستغرقها الكثير من قصص سليمان فياض طويلة نسبيًّا \_ (أيام \_ شهور \_ سنين)، ولذلك فالراوى يعمد إلى محاولة الوصول مباشرة للب الحدث متخطيًا ما يرى أنه زائد عن الحاجة.

فى قصة (الطائف مدينة جميلة) يستخدم الراوى الحذف المحدد "بعد أيام ثلاثة جاءت باسمى على دار المعلمين بالطائف برقية اهتز لها مدير الدار "س». إن الأيام الثلاثة الفاصلة بين إرسال البرقية لجمال عبد الناصر وتلقى الرد عليها، تمثل "مادة حكائية كائنة بالقوة تخيليًّا ومنعدمة قصًّا "س» وقد حدد الراوى مدة هذه الفترة المحذوفة بقوله (أيام ثلاثة).

وفى قصة (زينب) اعتمد الراوى بصورة مكثفة على تقنية الحذف المحدد ليصل من خلالها للأحداث المفصلية، ولذلك يمر كثيرًا على الفترات الميتة حكائيًّا. لقد لخَص الراوى حياة زينب الدالة بسرعة استخدامها لتقنية الحذف على سرعة المتغيرات السياسية والاجتماعية المتلاحقة في منتصف السبعينات، وذلك عبر عدة مراحل أساسية:

## أ- الحضور - الطرد

وفيه يعلن الراوى عن مجىء زينب للمرة الأولى للقاهرة، "عدت ذات نهار من عملى فوجدت خادمة فى بيتنا"(٢٠٠٠). بين طلب العثور على خادمة ومجىء زينب بعد شهرين ثغرة زمنية أسقطها الراوى للوصول مباشرة لتقديم البطلة، وبعد عرض جانب من تصرفاتها وسلوكياتها ينتهى الأمر بطردها من شقة مخدومتها الأولى.

## ب\_الرؤية الأولى:

وفيها يرى الراوى زينب عقب طردها بعد شهرين "كان اليوم، يوم الجمعة. حين رأيت زينب مرة أخرى بعد شهرين "٢٠٠».

## ح \_ الرؤية الثانية:

وفيها يسقط الراوى ما حدث خلال عامين كاملين ليصل إلى أخطر ما حدث لزينب خلال هذين العامين "ونسيت أمر زينب، ولم أرها ما يقرب من عامين "ننه. لقد استخدم الراوى تقنية الحذف المحدد ليمر سريعًا على فترات لا يرغب فى سرد ما حدث فيها وذلك ليصل إلى مرتكز الأحداث مباشرة.

وفى قصة (عود كبريت) يعتمد الراوى على تقنية الحذف المحدد لينهى بها أحداث قصته، "جاء الإسعاف بعد نصف ساعة، والبوليس فى أثره، الجسد المرتجف كان قد سكن، والدم قد توقف" ""، إن الفترة الفاصلة بين دوران أقراص التليفون وحضور البوليس والإسعاف، تمثل فترة زمنية \_نصف ساعة \_ محدّدة، أسقطها الراوى ليصل بسرعة شديدة لنهاية قصته.

وبعامة فإن الحذف المحدد يتكرَّر بشكل كبير في قصص سليان فياض، ومن ذلك، هذه العينات التي تمثل الحذف في بعض القصص

١ \_ "مضت ثلاثة أيام والهجانة منتشرون في القرية" (١٠٠٠).

٢ ـ "جاء اليوم المنتظر بأسرع مما يتوقع العمدة، جاء البحر بعد شهر واحد" ٢٠٠٠.

٣\_ "وعند عصر اليوم التالي"(١٤١٥).

٤ \_ "جلس بمقابله بعد يومين "(وه).



٥ \_ "مر شهر لا أعرف أين ذهبت" دهبت

٦ \_ "رأيت وجيهة بعد عام"(١٧٤٠).

وفى مقابل الحذف المحدد يأتى الحذف الضمنى، وهو الذى لا يصرح فى النص بوجوده، ولكن القارئ يستدل عليه من خلال شعوره بوجود ثغرة زمنية بين حدثين، ويكثر هذا النوع فى قصص سليهان فياض ليشكل بتكراره المتتابع ظاهرة لافتة عن الحذف المحدد.

فى قصة (ضريح ولى الله المقدس) يقرر المتنازعون حول سلامة النجار النهاب للعمدة ليفصل بكلمته بين الطرفين، "فلنذهب إلى العمدة، كان العمدة شكرى، "من". لقد فصل الراوى - بهذه العبارة - بين قرار الذهاب والوصول بالفعل إلى العمدة شكرى، وبين اتخاذ القرار وتنفيذه حكايات غير محكية، ترك الراوى أمر نسجها وإحكامها لخيال القارئ.

وفى قصة (اللوحة) يحكى الراوى عن مقابلته لمحمود المنيسى بعد غياب استمر أربعين سنة وبعد هذا اللقاء، تلعب الصدفة دورها فى اللقاء الثانى، "لقيته عفوًا مرة ثانية" بين اللقاء الأول واللقاء الثانى فترة محذوفة، يمكن للقارئ إدراكها، كما يمكنه سدها بإنشاء كافة الحكايات المكنة، شريطة اتساقها وطبيعة المحكى نفسه.

ويستخدم الراوى الحذف الضمنى ليسقط فترات زمنية طويلة جدًّا، ومن ذلك الحذف الموجود في قصة (الغريب)، وفيه يسقط الراوى أطول فترة زمنية في كل قصص سليان فياض، فبعد أن افتتح الراوى القصة على مشهد ولادة الغريب ينتقل في سرعة شديدة ليصوره وقد بلغ من العمر أرذله/ مائة وعشرين عامًا.



وقد لاحظ الباحث أن سليمان فياض يلجأ إلى استخدام الحذوف الزمنية الطويلة إذا تتبع في سرده حكايات شخصية امتد بها العمر الطويل، وذلك كما في قصة (الغريب)، السالفة الذكر، وقصة (بلهنية) التي يستدعى فيها - الراوى حكايات قديمة من ذاكرته، "والآن وبعد نصف قرن من الزمان، وقد ودع الحاج إبراهيم الكهل الذي عرفته الحياة، "(۱۰۰۰).

وفى قصة (الإنسان والأرض والموت) تحدث الثغرات الضمنية نتيجة السرعة فى الحكى، "وذهبت إلى أمى مودعًا. كان أبى خارج البيت. بكت وألحت، وأسرعت بالهرب منها والسفر إلى الإسهاعيلية. غيرت القطار إلى القنطرة غرب، وعبرت القناة فى المعدية إلى القنطرة شرق، وركبت قطار آخر فى الرابعة مساء"(۱۰۰۰). لقد أراد البطل قطع المسافة الفاصلة بين خروجه من المنزل متطوعًا للعمل الفدائي فى فلسطين \_ ووصوله إلى معسكر الفدائيين بسرعة شديدة، ولذلك استعمل الجمل الفعلية \_ (ذهبت \_ أسرعت \_ غيرت \_ عبرت) المتلاحقة، ليمر على فترة زمنية مسكوت عنها ضمنيًّا.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن الحذف إذا كان يمثل فترة زمنية بين حدثين منفصلين، فليس معنى ذلك أن هذه الفترة المسكوت عنها غير ذات قيمة. إنها على كل حال سكوت عن حكايات غير محكية، رغب الراوى في إسقاطها لدعوة المتلقى المتفاعل مع النص ليملأها بنفسه.

### ٢ . الخسلاصة

تنضم الخلاصة/ المجمل إلى الحذف على اعتبار أنها حركة زمنية سريعة لزمن السرد، غير أنها أقل سرعة منه، ولذلك يعرفها النقاد بأنها "جمع سنوات



برمتها في جملة واحدة "(١٠٠٠). أو "السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقول "(١٠٠٠).

الخلاصة مع الحدف إذن من أدوات الرقابة العاملة في "الجهاز الانتقائي" وظيفته الانتقائي النشام على عرض ما هو جدير باهتهام القارئ، وظيفته الأولى هي العمل على الوصول مباشرة للب الحدث وبؤرة السرد، يشكلان بوجودهما الضامن الحقيقي لعنصر التكثيف والتركيز المطلوبين في القصة القصرة.

وفي قصص سليان فياض يكثر استخدام هذه التقنية للدلالة على الكثير من الوظائف الفنية، فهي تلعب دور المرور السريع على فترات زمنية، "مضى الشهر الثالث علينا بالسعودية، دون أن نقبض نحن مدرسي الطائف، وما حولها، راتبًا عن أي شهر، والأخبار تترى من حولنا، في الألوية الأخرى، ومن العجيب أن الصحف، والإذاعة بالسعودية، لم تهاجمنا، طوال هذه هي الواقعة بسبب برقيتنا، ولم تشر إليها، ولا إلى رد عبد الناصر عليها. هذه هي الواقعة التي وقعت إذن، وقد نفدت من أيدينا رواتب السكن للعام كله، والكل بمديرية التعليم: المحاسب ورؤساء الأقسام، ومدير التعليم، يقول لنا، بعد برقيتنا بأسبوع واحد: صبرًا الرواتب لم ترسل بعد من الرياض. الرواتب في الطريق، وأهل العلم من السعوديين يقولون لنا، هامسين: خزانة المملكة خالية من الريالات، والمملكة مدينة بميزانيتها لسبع سنوات لشركة أرامكو، وآخرون يقولون لنا. إنكم تعاقبون بسبب البرقية """. يلخص المقطع السابق ما حدث للمدرسين المصريين في الأشهر الثلاثة اللاحقة لإرسال البرقية المؤيدة لجمال عبد الناصر، وتشير هذه الخلاصة إلى أهم هذه الأحداث:



أ\_عدم صرف مرتبات المدرسين.

ب \_ التفريق في معاملة المدرسين العاملين في الطائف عن أولئك العاملين في المناطق الأخرى المناطق الأخرى

ج - تجاهل وسائل الإعلام (الصحف - الإذاعة) لمدرسي الطائف سلبًا وإيجابًا. د - وصف عام لحالة المدرسين عقب مرور هذه الأشهر.

وبالإضافة للعرض العام لهذه الأحداث، يلخص المقطع السابق أيضًا (أقوال) الكثير من الشخصيات التي أغفل السرد ذكرها لكونها قد حضرت في الجزء المحذوف من زمن السرد.

وفى نفس القصة يقوم الراوى بعمل خلاصة تعمل كخلفية افتتاحية مؤطرة للأحداث التى بسببها وقعت الواقعة للمدرسين فى الطائف "كانت العلاقات بين مصر والسعودية، وعبد الناصر وسعود فى الحضيض، على كثرة المؤيدين فى المملكة لعبد الناصر، على الرغم من قوله عن سعود فى خطبة مستظرفة ومستهترة: سأنتف له لحيته شعرة شعرة، فعبد الناصر قد أمَّم قناة السويس، ومصَّر المصالح الأجنبية، وصار بطلاً قوميًّا منذ العدوان الثلاثي، وسعود زكم فساده المالى والأدبى أنوف أهل المملكة من البدو والحضر، وأثار سخط أمراء أسرته، وبات الكل يفكر فى أن يقفز ولى العهد المحبوب، والمتزن، إلى عرش المملكة "ندن، لقد أراد الراوى بعرض هذه الخلاصة، إعطاء خلفية سياسية عامة للقارئ البعيد زمنًا \_ ١٩٩٧م \_ عن زمن الأحداث \_ ١٩٦١م. كما أراد بعرض هذه الخلافات السياسية على المدرسين العاملين في الطائف.



وتلعب الخلاصة دورًا في التعريف بالشخصيات الثانوية، التي لا يتسع المجال لمعالجتها تفصيليًّا "معلهش يا بنتي، اصبرى تنولى، أصل مرات أبوكى مسكينة، بقى لها من غير خلف ست سنين، فين يا عمر، والله حاجة تحسر، دا زمان مرارتها طقت، وما عاد عندها رحمة، "(منه القد أوضحت هذه الخلاصة الاسترجاعية السبب الرئيس في سوء معاملة زوجة الأب للبطلة/ حنان، وذلك بعرض تعريف عام بهاضي هذه الزوجة في سطور قليلة.

كها تلعب الخلاصة دورًا مهمًّا في "الإشارة السريعة إلى التغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث " وأخذ جدى يصنع في الشط درجًا ننزل عليه ونصعد، وظللنا طيلة النهار، نحول المياه بالدلاء، ونسقى أحواض أشجار الموالح: أنا بدلوى، وجدى بدلويه، وجدتى ببلاصها، وجاء رجال من الأراضى حولنا، ورأوا ما نصنع للأشجار، وشاهدوا بئرينا، وكنا ننتح منها بالدلاء فينقص ماؤهما، ولكننا حين نعود إليها من أقصى الأرض، حيث أشجار الموالح، نجدهما مملوءتين بالماء كما كانتا " ون ما حدث طيلة نهار كامل لخصه الراوى في سطور معدودة ليتدارك بها الثغرة الزمنية التى خلفها من ورائه.

وتلعب الخلاصة دورًا في عرض المستجدات التي "تختص بعرض حصيلة المستجدات التي تطرأ على الأحداث وأحوال الشخصيات وتكون فائدتها مؤكدة بالنسبة لنا لأنها ستساعدنا على تحسين معرفتنا بتطور مجرى الأحداث" ومن هذه المستجدات ما يعرضه الراوى في قصة (زهرة البنفسج)، "منذ تلك الليلة، وفي الأيام التالية، اعتدت على رؤيتها تصلي،



وأحيانًا تصحو في الليل قبيل الفجر، وتسحب المصحف، وتفتحه عند موضع توقّفت عند صفحة من صفحاته، وتقرأ آية، وشفتاها تتحرّكان في همس لا يسمع له صوت، وبدأت أراقبها، في رضا، يشوبه القلق، وألاحظ أن وجهها قد شاعت فيه طمأنينة، واستلقت على عينيها وداعة محببة، والعجبة، بعيدة القرار، أشعرتني بأنها قد استسلمت، وفقدت عنفوانها، وقدرتها، وذلك الحب المحرق للحياة، ولا أعرف لما تذكرت في تلك اللحظة زهرة البنفسج، دون غيرها من الزهور """. تقوم الخلاصة السابقة بإشعارنا بالوضع الجديد الذي صادفه الراوى عقب تغير ابنته وذلك عن طريق اختصار هذه التغيرات التي طرأت على ابنته خلال هذه الشهور المفعمة بالوقائع والأحداث.

وقد ترد الخلاصة كافتتاحية يحدد من خلالها الراوى النقطة الزمنية التى يبدأ من خلالها في سرد الأحداث، "كان كل شيء قد هدأ، انفضت المظاهرة، وانصرف الحراس والمتظاهرون. جمع الحراس فوارغ الرصاص النحاسية، وركبوا عرباتهم، بعد ساعة من الزمن، حين تأكدوا أن كل شيء على ما يرام، وذهبت آخر سيارة إسعاف بالجرحي من الجانبين ليرقدوا مع جرحي الأمس" تنه. لقد افتتح الراوى قصته بهذه الخلاصة ليجمل من خلالها أحداث وقعت قبل بداية زمن السرد، كما ينطلق من خلالها لمسايرة زمن الأحداث بالتقدم نحو المستقبل، أو ليعود لما قبله ليشرح ما أدى إليها.

وللخلاصة دور في تقديم المشاهد والربط بينها، ومن ذلك الخلاصة التي يقدمها الراوى في المشهد الخامس في قصة (الهجانة)، "مضت ثلاثة أيام، والمجانة منتشرون في القرية، والعمدة جالس بالدوار مع العسكر، وضابط



النقطة، يقدم لهم طعام الفطور، والغذاء، والعشاء، والشاى، وكان الجوهرى يتعجله لاقتحام بيوت الصيادين، وأخذ رجالهم، والضابط مشفق من المزيحة، فالسلاح في أيدى الناس، مثلها هو في أيدى العسكر، والخفر، والهجانة، ولم يجد الاثنان حلاً سوى اللجوء للخديعة، لإخراج الرجال من بيوتهم إلى المزارع في النهار """، الخلاصة في المقطع السابق تلعب دور الرابط بين المشاهد السابقة والحالية، تجمل في سطورها القليلة ما حدث في ماضى السرد (ثلاثة أيام) كا تقدم بكثافتها السردية ما سيحدث في مستقبل السرد.

من العرض السابق يتضح أن للخلاصة دورًا كبيرًا في قصص سليهان فياض. يستخدمها الراوى للمرور السريع على فترات زمنية طويلة، أو ليوطر بها أحداث قصصه، أو ليعرِّف من خلالها بالشخصيات التي لا يتسع المجال لمعالجتها تفصيليًّا، أو للإشارة السريعة للثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، أو لعرض المستجدَّات الحاضرة في زمن السرد، أو كافتتاحية للقصة، أو في تقديم المشاهد والربط بينها.

#### ٣- الشهد

ما عدا المشهد من حركات سردية سبق تناولها يعد انحرافًا عن السكل المعيارى الذى تكون فيه "الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبًا لزمن القراءة"". أى أن فى "المشهد أو الحوار عالبًا الذى يتحقّق فيه كما رأينا من قبل نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة "".

وعلى الرغم من اتفاق النقاد \_ تقريبًا \_ على تساوى زمن الحكاية بـزمن القصة في الحوار، إلا أن هذا التساوى لا يعد إلا تساويًا عرفيًا " \_ بحسب



اصطلاح جينيت \_ولذلك فهو لا يمكن اتخاذه النقطة المرجعية أو الدرجة الصفر للتزامن الفعلى إلا على سبيل المجاز.

وللحوار في القصة عدد من الوظائف، فهو يوهم أولاً بواقعية القص، وله وظيفة وصفية بالإضافة إلى الوظيفة السردية، ويتميز الحوار بقدرته الدرامية وطابعه التلقائي المباشر في وضع القارئ مباشرة أمام الشخصيات المتحاورة، وللحوار أيضًا وظيفة لغوية، إذ يسمح للكاتب "بمهارسة التعدُّد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية "سن، كها أنه يتعدى بوجوده الدرامي على السرد بضمير (هو) لينقل الكلام إلى الحكي بضمير (الأنا).

ورغم هذه الوظائف المتعددة إلا إنه "يجب الالتفات إلى أن الإسراف فى استخدام المشهد \_ دون حاجة حقيقية إليه \_ ودون ضرورة فنية \_ فيه إضعاف للنص، وقد يتحوَّل به من القصِّ إلى المسرحة "سن وفى قصص فياض يمكن التمييز بين نوعين من الحوار:

1- الحوار الخالص: وهو الذي يعتمد على صيغ الكلام الحر المباشر، وفي هذا الأسلوب "يتخلى الراوى تمامًا عن القص ويترك الشخصيات كى تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحي "(۱۲۵).

والحوارات الخالصة قليلة في قصص سليان فياض، إذ يعمد الراوى في الغالب إلى التدخل في هذه الحوارات، ومن ذلك حوار العبد والسيد في قصة (القفص):

- "نعم، أيها العبد. اذهب الآن.
- ـ لكنني عبدك. لا أحد لي سواك.
  - اذهب أيها العبد.
  - ـ بعتني أيها السيد.
    - لا أيها العبد.
  - \_عبد من سأكون إذن؟
    - \_عبد نفسك. مثلي.
- \_ نفسى ملك لك. أنا وما ملكت يميني ملك لك.
  - أنت حر أيها العبد. اذهب أيها السيد.
    - \_لست سىدك.
    - \_ أمرك يا مولاي"( والم
- ومن ذلك أيضًا حوار السجين والسجان في نفس القصة:
  - "إفراج.
  - \_إفراج.
    - \_نعم
  - \_إفراج؟ عمن؟
    - \_عنك أنت.
      - \_ أنا؟



- نعم أنت. محمود عبد الصمد. مبروك
  - ـ لن أخرج.
  - ـ ستخرج.
  - ـ لن أخرج.
  - \_عشرة أعوام، ولم تشبع؟
    - \_أشبع. السجن بيتي.
    - ـ بل ستعود إلى بيتك.
    - لا بيت لي. هذا بيتي.
      - \_ كان ستك.
      - ـ ما يزال بيتي "٠٠٠٠".

الحواران السابقان لم يتدخل فيهما السارد مطلقًا، ولذلك فهما حواران خالصان يتطابق فيهما زمن القصة مع زمن الحدث لأقصى درجة ممكنة، ويوضحان بالمواجهة المباشرة التي يرصدها الراوى بين الطرفين عن فكرة العبودية والسجن التي اعتاد عليها الإنسان العربي في واقع الظلم والطغيان، ولذلك فهو يرفض استلام صك الحرية بعدما عاش لقرون طويلة تحت إمرة السيد والسجان.

ومن الحوارات الخالصة، حوار وديع مع طبيبه في قصة (الضباب) "الناس كتل؟

- \_نعم
- -كيف؟ ظاهرة غريبة؟
- غريبة؟ أليست موجودة لديك في الكتب؟
  - \_ سوف أخبرك. قل.
    - ـ هذا ما حدث.
      - \_ فقط .
  - لا. حدث أمس فقط. ما هو أخطر.
    - ـ قل.
  - \_أمس، وجدتني أفقد الشعوري... ب..
    - بالاتجاه؟
    - لا، ليس بالاتجاه.
      - \_ بهاذا إذن؟
- بالمسافة في الاتجاه. يمكنك أن تقول ذلك، بل الأمر كله كما أقول بالتحديد: فقدان الشعور بالمسافة في الاتجاه.
  - \_اسمع أنك تتوهم. إنك تطعن في كل ما تعلمته. "(١٧١)

الحوار السابق أيضًا \_ لا يتدخل فيه الراوى مطلقًا، ولذلك يتطابق فيه زمن القصة مع زمن الحدث، وهو حوار طويل، بطول القصة نفسها. يضع



الراوى من خلاله البطل/ وديع في مواجهة ذاته/ طبيبه الذي يحاول تفسير حالة الضباب التي انتشرت في مصر عقب نكسة ١٩٦٧م، وهي الحالة التي عبر عنها الرئيس الراحل محمد أنور السادات في أحد خطاباته بالحالة الضبابية، وقد تدرج الراوى من خلال هذا الحوار في عرض مراحل مرض وديع التي تسبّبت في قتل روحه على النحو الآتي:

أ\_حالة دوار لمرات عديدة.

ب ـ الشعور بوجود سحابات صغيرة تمشى أمام العين.

ج\_إرهاق العين حتى من الضوء الخفيف.

د\_كبر السحابات لتشكل غشاوة أمام العين.

ه\_ فقدان الشعور بالمسافة في الاتجاه.

و-اضطراب مركز التوازن بالمخ.

ز-اضطراب مركز الإبصار بالمخ.

Y- الحوار غير الخالص: وهو الذي يعتمد على صيغ الكلام المباشر، وفيه "يقتصر دور السارد - كما يبدو في النص - على التقديم لقول الشخصيات المتحدِّثة بكلمات أو جمل يشير فيها هذا السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته أو إلى هيئة المتحدِّث به وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث"(\*\*\*)

والحوارات غير الخالصة هي الأكثر تكرارًا في قصص سليان فياض، فدائمًا ما يعمد الراوي إلى التدخل في هذه الحوارات، ومن ذلك حوار منسى



مع أخيه عليوه بعد وفاة على غنيم "جئت من أجل أولاد على. على مات من أجلك. مات ليبقى لك شيء من الدكان والبيت. أولاده في حاجة إليك الآن. ارتج جسد عليوة سخرية، وقال بقرف:

ـ على لم يمت من أجلى. على مات لينقذ القرية. صباح الحريق تمناه لى، فاحترق بيتى ودكانى، وابتسم عليوة بسخرية، وأضاف:

ـ واحترق هو أيضًا، معهما

فقال منسى، وقد ضايقته ابتسامته الصفراء:

- أنت تعلم أنه لولاه لما بقى لك شيئًا، لقد ناولك المال بيده من أدراج الدكان، ولو لم يفعل لأحترق مالك مع الأشياء الأخرى، فقال عليوة، وهو ينظر إلى الغرفة التي بلا باب:

\_وهؤلاء؟ أنا بحاجة لما بقى معى من مال، لأعمر ما دمره الحريق، وأجدد الدكان، وقاطعه منسى قائلاً:

ـ حريقك دمر عليًّا ودمر بيته، لما تنسى ذلك"(٢٧٠).

الحوار السابق يحتوى على نمطين من الكلام: أحدهما قول الراوى والثانى قول الشخصيات المتحاورة، وتدل العبارات (ارتبج جسد عليوة - ضايقته ابتسامته الصفراء - قال ضاغطًا على الحروف) على تقديم السارد لهيئة المتحدثين، بالإضافة إلى تقديمه لمقول القول، ويعد هذا النمط من الحوار هو السائد في أغلب الأنواع السردية غير أن هذه التعليقات تضعف إلى حد ما التساوى الحادث بين زمن القصة وزمن الحكاية.



#### ٤ ـ الـوقفة

فى الوقفة يتنامى زمن الحكى على حساب زمن السرد، ولذلك فالوقفة هى نقيض الحذف لأنها "تقوم، خلافًا له، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى، مفسحًا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات "(٢٠٠٠).

وقد عرَّف النقاد الوقفة بأنها "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أى الذى ينتج عنه مقطع من النص القصصى تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية "(معنه). إذن في الوقفة "يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل توصف فيه مدينة من أعلى هضبة بانورامية، فيوقف القارئ قراءته أو يقفز على هذه الصفحة "(معنه).

وهكذا يجمع المشتغلون في السرد على أن زمن السرد يطول ويمتد على حساب زمن الحدث المتوقف، فالراوى "عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في سرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي ستدور فيه الأحداث "رسي، ولذلك يرى د. ناصر عبد الرازق أن الوقفة هي حالة السكون التي "يعلو {فيها} محور السكون على محور الحركة، وليس غريبًا أن يكون هناك تنازع نصى بين هذين المحورين، ما بين هجوم ودفاع، وطبيعي أن يتغلب محور الحركة ـ في النهاية \_حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي جوهر السركة السركة المحورية على المحورية العمل فنيا \_ لأن الحركة هي جوهر السرد" بين هذين المحورية على على العمل فنيا \_ لأن الحركة هي جوهر السرد" بين هي النهاية \_حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي حور السرد" بين السرد" بين المحركة على النهاية \_ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي بين هذين المحركة على النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأن الحركة هي النهاية ـ حين يكون العمل فنيا \_ لأنها له كون العمل فنيا \_ كون العمل فنيا ـ كون العمل

وللوصف وظيفتان رئيستان في القصة "أو لاهما تجميلية، وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب، وكلما كان هذا الوصف دقيقًا ومسهبًا. كلما عد هدنة في القصة ومتعة ورواحًا من الأحداث، أما الوظيفة الثانية للوصف فهي التي يشير إليها النقاد عادة اليوم لأنها فرضت نفسها منذ بلزاك تقريبًا على أنها من أهم التقاليد القصصية وهي ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معًا، فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضًا، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد، فكأنه يلغي الزمن من حسابه ويعتد بالمكان فحسب" (١٧٠٠).

وفي قصص سليان فياض يمكن التمييز بين نوعين من الوقفة:

1- الوقفة الوصفية: وهى التى أشار إليها النقاد فى تنظيراتهم السابقة، ويكثر ورود هذا النوع من الوقفة التى يتوقف فيها الراوى عن متابعة الأحداث ليعلق على وصف المكان أو الملابس أو الملامح الجسدية وسأكتفى فى المثال الآتى بعرض نموذج واحد لهذا النوع من الوقفة، لأنها من الكثرة بها يكفى معها الرجوع للمباحث سالفة الذكر.

فى قصة (التهمة) يبدأ الراوى القصة بوضع عنوان جانبى (الفراغ)، يصف من خلاله حالة الفراغ والسكون التى يمر بها البطل وهو يجلس وحيدًا فى غرفته. يوقف الراوى عبر العديد من اللقطات الوصفية زمن الأحداث ليزيد فى المقابل من زمن السرد "لمح عفوًا، عمامته وعمامة زميله، معلقتين على مساريها، ورأى الشالين المغسولين أبيضين نقيين، فكر أن هناك الآن ما يعمله. أحس بانتعاش وحماس. جاء بالشالين. بخها بالماء واحدًا بعد آخر، وكورهما

بجواره على السرير، ليسرى بلل القطرات ورطوبتها في سائر الخيوط الدقيقة. جاء بالعهامتين، وأخذ يمسح بالفرشاه، ما عليهها من ذرات الغبار، ويعيد إلى حمرة قطيفتهها الداكنة، ما ينبغى أن يكون لها من رونق وبهاء. أمسك بأحد الشالين، وفرده على اتساعه. مطه من جميع الجهات، وسوى تكسراته الحريرية بكفه. جذبه من طرفيه المتقابلين وصنع منه مثلثًا. ثنى رأس المثلث حتى قاعدته، مرة، وثنى ساقه إلى فخذه، وألبس العهامة ركبته. رفع طرف ملاءة السرير، وسلَّ من المرتبة بضعة دبابيس من رؤوسها الدقيقة، وضعها فى فمه. أمسكه بشفتيه، جاعلا رؤوسها تجاه أسنانه ولسانه. مشط الزر الأسود بيده. تأكد من تسوية خيوطه الحريرية المفتولة فى صف واحد مرتب. كان الزر جهة الصدر، وضع طرف الشال عند ركن العهامة المقابل للزر، وبدأ يدور بها جهة اليسار، والشال مشدود بإبهامه وفى يمناه، برفق، وتنسيق، ودقة، حتى اختفى طرف البداية مع دورة الشال..."(مه)

٢ ـ الوقفة النفسية: ويعنى جها"شعور الذات الساردة أو إحدى الشخصيات، أو مجموعة من الشخصيات الروائية بتوقف الزمن، نتيجة وقوع حدث مفاجئ له تأثيره المباشر على الشخصية، فتشعر الذات أو الشخصية أن الزمن قد توقف تتابعه عند الحدث، وكأن الزمن جميعه قد تجسد في هذه اللحظة، أو كأن ماضى الذات وحاضرها ومستقبلها قد تضخم زمنيًّا ووقف عند الحدث"(۱۸۰۰).

وفى قصص سليمان فياض ينتشر هذا النوع من الوقفة، ومن ذلك ما يرصده راوى قصة (أوراق الخريف) التي يتوقف فيها الزمن بعدما خرج من الضيق إلى السعة، ومن القيد إلى الحرية "في تلك اللحظة، شعر فتحى بخواء في



كل ذرة من جسده، وأحس برغبات ثلاث في وقت واحد، أن يأكل وأن يارس حبًّا، وأن يتقيأ "(١٠٠٠). إن اللحظة التي توقف عندها الزمن ليست بالطويلة بقدر ما هي عميقة ولذلك تشعر الذات بالنقيضين في وقت واحد، الامتلاء (الأكل - الجنس) مع الخواء (التقيؤ).

وفى قصة (الطائف مدينة جميلة) يتوقف نبض الحياة وحركتها بالنسبة للمدرسين المضطهدين فى الطائف، وللذلك تشعر اللذات الساردة بتوقف الزمن "وبدا النهار والليل ثقيل الوطأة علينا، بانتظار لا نرى له مخرجًا، ولا أمل يلوح فيه ولو بطردنا من البلاد، وأصدقاؤنا السعوديون، وصديقات زوجاتنا السعوديات، قد تجنبوا وتجنبنا كل اتصال بنا، وتجنبوا أى محاولة للسؤال عنا"(١٨٠٠).

يتوقف الزمن بالشخصية حال ضياعها "ساعة. يا لها من زمن طويل" "من أو انكسارها، "جلس وحدق نحوها بإشفاق، اكتشف أنها الآن وحيدان معًا، في عنبر مغلق الباب، وجرى شريط ما حدث في رأسه، تركها في لحظة الانكشاف وحيدة لذئاب العنبر، وهرب من نفسه، ومن كل ما حوله، إلى داخل نفسه "من، أو إحساسها بتوقف حركة الحياة من حولها "فجأة، سكنت الأشياء والأحياء. ازدادت سكونًا كأنها تجمّدت. أصيبت بالخرس. هجعت الحياة: لحظة ترقب، مستسلمة للاشيء "المنه»

وقد يتوقف الزمن بالشخصية عندما تشعر بدونيتها وانسحاقها وعدم قدرتها على مجابهة الواقع، "طوال ساعة كاملة، استغرقتنا القراءة، والتصحيح، برتابة، وسأم. أتفادى النظر إلى الشحات، والالتفات إلى عال الجمع. أشعر، في كل لحظة، أننى لو فعلت، فسوف يتأكد لى أننى ظالم لهم، ربا بصمتى، أو



عجزى عن أن أفعل شيئًا. يثيرنى حماسهم للحياة، ورغبتهم فيها، وثقتهم بالغد، أخشى أن أسأل، أو أتدخل فى حياتهم، فأجدنى قد وقعت فى فجيعة الاكتشاف، وحزن المعرفة، سقطت فى شراك ضياع وبؤس ساحقين، يفتتان قلبى، ويدمران أحلامى لحياتى، أن أكون كاتبًا. أخشى أن يتطاير الحلم بين يدى، وتتجلى لى عبثيته وشدوذه عن زخم الواقع، وعطنه. أخشى أن يستدر جنى الشعور بالمسئولية نحو إخوتى المساكين، الذين يتحركون حولى، أشباحًا، أرى وجودهم، ولا أعرف حقيقتهم. أخشى أن تجعلنى معرفتهم مساقًا إلى بداية جديدة، تدمر شعورى بالأمن والسلام الخاصين بى." سه،

وقد يتوقف الزمن عندما تصيب الشخصية حادثة تفقدها الإحساس بالزمن، ولعل صدمة ما حدث في ١٩٦٧ م خير مثال على أثر الصدمة في شعور الشخصية بتوقف الزمن وانعدام سيرورته للشخصية المتشظية، "حين كنت صغيرًا، رحت أنتظر أن تنبت أسناني الجديدة. أيام طويلة مرت كلها ساعات ودقائق. حسبت أنها لن تنبت أبدًا. خيل إلى في كل لحظة أنني سأظل مثل جدى، دون أسنان أمامية. لكن أسناني نمت يومًا، واصطفت بجوار بعضها، تقضم ما يؤكل، وتلفظ ما لا يهضم. الآن. أنتم أيها الرجال بلا أسنان" همنه.

وقد يكون سيال الزمن الحاضر في الآن منزاحًا مع الآنات المستمرة في الزمن الخارجي والتي تتراكم مع بعضها في ذاكرة الماضي النفسي ليصبح التوقف الزمني هو لحظة التعلق بالمستقبل، "في الساعة الخامسة والعشرين. الساعة التي لا وجود لها في زمن الليل والنهار. الساعة التي تبدأ مع عناق قلب لطعنة خنجر. ظل الأرنب يعصر ماء حياته، حتى جفّ تمامًا. بكل عضلة ونبضة، حاول أن يخرج من سجني، لكن سجني أنا صنعته بيدي في هذه الحفرة. عندما تأتي ساعة اللازمن. لأواجه الموت، سأكون قد مت فعلاً "دمن الحفرة. عندما تأتي ساعة اللازمن. لأواجه الموت، سأكون قد مت فعلاً "دمن العندين المناسبة المناس



وقد يلجأ الراوى إلى إيجاد علاقة عكسية بين الزمن المتوقف نفسيًّا والحركة السريعة خارجيًّا، وفي ذلك تناص مع نظرية النسبية القائلة بأن "هناك طريقتان لإبطاء جريان أو انسياب الزمن، الطريقة الأولى هي أن يرحل الإنسان في الفضاء بسرعة عالية بالنسبة إلى راصد ثابت، والثانية تكون بتقوس أوليًّ الفضاء وثنيه "س».

يحدث ذلك لبطلى قصتى (الذبابة البشرية - الإنسان والأرض والموت)، في الأولى يتوقف الزمن النفسى للبطل مع ركوبه للسيارة المسرعة، "وبدأت رجرجة السيارة تغيب من حساب جسده، وسمعه، وأعصابه، وانثالت على مشاعره صورة كئيبة، وشعر قلبه بالهوان، وأحس بالاحتقار المرينساح في صدره"(۱۳۰۰).

وفى الثانية أيضًا يتوقف الزمن النفسي للبطل الراكب في القطار المسرع في اتجاه واحد، "انتبهت لنفسي. لا أدرى متى ولا كيف ركبت القطار. أشعر بضيق من كل الناس حولى. صعدت إلى سطح القطار لأول مرة في حياتي. جلست وحدى أفكر كثيرًا في لا شيء تقريبًا. إحساس بالمهانة الشخصية يبدد في نفسي كل الكلمات. لكنني كنت موقنًا من شيء واحد: اللعنة على الإنسان، وجدت نفسي على وشك الانفجار في بكاء هستيرى. رحت أعدو فوق عربات القطار، معه مرة، وعكسه مرة. توقفت وأنا ألمث مفزَّعًا من الخوف" وبحسب فالحركة السريعة خارجيًّا قد تساعد على إبطاء الزمن داخليًّا، أو بحسب اصطلاح النظرية النسبية، يقل الإحساس بالزمن كلما زادت السرعة.



## رابعًا: التواتر

التواتر أو التكرار هو أحد المظاهر الأساسية لزمنية السرد التي لم يلتفت إليها نقاد ومنظرو السرد كما يذكر جيرار جينيت، وتقوم الفكرة الأساسية لهذه الطاهرة على ملاحظة العلاقة بين الملفوظ السردي والحدث الحكائي "فبين هاتين القدرتين للأحداث المسرودة من القصة والمنطوقات السردية من الحكاية على التكرار يقوم نسق من العلاقات يمكننا رده قبليًّا إلى أربعة أنهاط تقديرية. بمجرد مضاعفة الإمكانين المتواترين من الجهتين ألا وهما: الحدث المكرر أو غير المكرر والمنطوق المكرر أو غير المكرر """.

وتعدد. أمينة رشيد هذه المقولة "من أهم المقولات الثلاث رغم تجاهلها عند مطبقي منهج جينيت ربها لصعوبة التعامل معها على عكس إمكانية التقسيم الآلي الذي تسمح به مقولتا النظام والمدى، فينتمى الاسترداد إلى النظام والمدى معًا، وتتجاوزها عبر شيوعه وتسلله في شامل النص" "".

وكما يوضح الدكتور صلاح فضل، فإن "الفرق بين هذه الأحوال لا تخضع لمجرد إمكانيات التعميم والتجريد بقدر ما تؤدى من وظائف أسلوبية في بنية النص ذاتها، فتشير إلى تغير في المنظور أو اختلاف في التفاصيل وإيقاع الأحداث بالنسبة لما يقابلها من مساحات سردية""،"، ومن خلال فك الاشتباك بين الحدث والقول يمكن الخروج بأربعة أنهاط من علاقات التواتر وهي:



#### ١ ـ الحكاية التفردية ١٠

ومعناه أن "يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، وصيغته الرياضية (ح ١/ ق١) """، وهذا النمط شائع في كل مستويات السرد لأنه من العادة والسواء بها لا يمكن الخروج عليه أو تجاوزه فالأحداث السردية التي يحكيها الراوى لا يمكن تكرارها جميعًا وإلا أصبح الفعل عودًا على بدء لا نهاية له أو بداية، وفي قصص سليهان فياض يشيع هذا النمط حتى أنه يؤسس بحدوده مقولة الاقتصاد في الحكى، فالراوى يكتفى بعرض حدث واحد بملفوظ واحد مكتفيًا بها يثيره هذا الحدث من وقع في نفس القارئ.

في قصة (في زماننا) يذكر البطل حدثين أحدهما عن صديقه كهال الذي سعى وراء العثور على فرصة عمل في إحدى الدول النفطية عقب تخرجه من كلية الهندسة وبقائه عاطلاً بلا عمل، والحدث الآخر عن صديقه الحسيني الذي أكمل مسيرة حلم كهال، فذهب إلى بلاد النفط محملاً بالآمال ولكنه عاد منها محمولاً على الأعناق، حيث مات قبل إنهاء سفره الطويل لمصر بيوم واحد "سجن الحسيني نفسه، في عاصمة النفط الصحراوية، اثنتا عشرة سنة، مع زوجته وولديه. اقتصد ثلاثين ألف جنيه \_ هكذا حكوا \_ قال لهم إنه حين يعود سيشترى كل أراضي عمه، ويجلس على حافة الترعة، ويدلى ساقيه في الماء، ويمزق شهادته في الهندسة. رفض أن يتزوج ابنة العم الدميمة، واغترب ليسحق هذا العم بهاله أيضًا، كها سحقه. أركب زوجته وولديه وماله ومقتنياته المدهشة الطائرة، وعاد إلى عمله، ليسلم ما لديه من عهدة، ويلحق بهم في الغد. مات وهو جالس في السيارة، في طريقه إلى المطار، مات دون أن يدرى السائق



بموته إلا عندما توقف. ما الذي قتله إذن؟ فرحة نصره الخاص، أم نفاد طاقته؟ أم خوفه من فقر أخر يخبئه الزمن؟ "سس

سرد هذان الحدثان مرة واحدة وبالتالى لم يرد زمنها إلا مرة واحدة، وذلك للتعبير عن حالة الضياع التي تعيشها الشخصية في مصر أو خارج مصر، ففي مصر يقف طابور العاطلين عقبة كثودًا في وجه كمال الذي لم يعين بالحكومة، وفي خارج مصر يقتل الحسيني ذل اللحظات التي عاشها لهاثًا خلف لقمة خبز محاطة بمهانة نفسية من ساكني هذه البلاد.

وفى قصة (الغريب) يسرد الغريب حدث طرد ناجى له بعدما عمل عنده خادمًا فى إحدى شقق القاهرة، يسرد ذلك وهو يحكى عن المهانية التى تعرض لها وهو يتكفف وجوه الناس فى محطة السكة الحديد ليجمع ثمن تذكرة العودة للقرية، "أنا. لا. كنت أكرهه. لكننى لم أنس بعد، أنه تركنى أعود من مصر إلى نجعنا، بعد أن عملت عنده، شهرًا بطوله، دون أن يعطينى أجرة القطار. تسولتها من الناس فى المحطة، وأنا غارق فى الخجل. قلت ذلك لأمه، وكلما تذكرت ذلك أقول لنفسى: لكن ذلك كله، انتهى بموته، مع أن أباه كان يعمل فى أرضى، طردنى. لم؟ لأننى كنت أنسى ما يكلفنى بشرائه، وكيف لا أنسى وأنا أهبط درجات عشر طوابق، أكثر من عشر مرات فى اليوم، وفى سنى "(١٠٠٠). لقد اكتفى الراوى بسرد هذا الحدث مرة واحدة لأن زمنه السياقى لم يرد إلا مرة واحدة وبالتالى فإن التواتر الزمنى لهذا الحدث تواتر مفرد.

وفي قصة (زهرة البنفسج) يرغب السارد في إثارة نفس القارئ بعرض مشهد لقاء الأستاذ الجامعي بالبقال/ أمير الجماعة الإسلامية الذي سيطر على



عقل ابنته، فلا تقبل اتخاذ أى قرار حتى ولو كان مصيريًّا \_ زواجها \_ من دون الرجوع لهذا الأمير الجاهل، وقد اكتفى الراوى بعرض هذا المشهد مرة واحدة وبالتالى لم يرد زمنه غير مرة واحدة.

وفي قصة (وفاة عامل مطبعة) يعرض الراوي/ البطل لمشهد سكب عم سيد ـ رئيس العيال ـ لكوب اللبن الذي يقدمه صاحب المطبعة مرة واحدة في السنة، وذلك بعد موت الشحات في نفس يوم زيارة مفتش الصحة المرتشى "أخذ عم سيد، كوب اللبن، من اليد التي ظلت محدودة إليه، وسط صمت متد، سار به إلى دلو البصاق، وسكبه فيه على مهل، كيا كانت حياة المشحات تنسكب منه على مهل، كأنه يسقى شجرة على قبر، ثم طوح بالكوب نفسه، في دلو البصاق بشدة، فتناثر الرزاز فوقه، وحواليه "نبه. لقد قرن الراوي مشهد سكب اللبن بموت الشحات ليوازي بين حالة الرياء التي يتصنعها صاحب المطبعة يوم زيارة مفتش الصحة وسوء الحالة الصحية والمادية للعاملين الفقراء في المطبعة، وقد ورد هذا المشهد مرة واحدة ليدل على أن زمنه لم يرد سوى مرة واحدة.

وفى قصة (فى زماننا) يسرد الراوى حدث امتناع أحد التجارعن استخدام تليفونه الخاص لاستدعاء الإسعاف لإنقاذ يوسف الذى دهمته إحدى السيارات المسرعة" ماذا يريدون منى. سيأخذوننى فى سين وجيم: ماذا رأيت؟ كم كانت الساعة. قل لنا ما حدث. هه. ها هو سلك التليفون حتى تستريحوا.

التفت يسرى نحوه. رآه يجذب فعلاً السلك من الحائط، وهو يقول مكملاً:

259



لتشهد أمام وكيل النيابة. تعال المحكمة. انتظر حتى ينادى لك القاضى. تأجلت الجلسة. نغلق المحل إذن، ورزق العيال ماذا أفعل فيه؟ "". أراد الراوى تصوير حالة السلبية والأنانية التى وصلت لحد الامتناع عن مشاركة الإنسان لأخيه الإنسان في أحلك الظروف، ولذلك اكتفى بتكثيف سرد هذا الحدث مرة واحدة ليوصل دلالته المطلوبة في مرة واحدة وزمن واحد غير متكرر.

ويرى د. مراد عبد الرحمن مبروك أن "الوظيفة الدلالية للزمن المفرد تكمن فى أن الحدث الذى يوصل دلالته الكلية من المرة الأولى لا توجد هناك ضرورة لتكراره، وبالتالى لا تتكرر هذه الأحداث، لأن بعدها الدلالى قد اتضح من المرة الأولى وبالتالى يصبح تكراره ضربًا من الحشو والتكلف فى النص" دون.

إذن فالتكثيف الفنى والإيحاء المطلوب هما عماد التواتر المفرد، وقد لاحظ الباحث أن الكثير من قصص سليان فياض ـ وبخاصة القصيرة منها ـ تقوم على عرض عدة أحداث قليلنة يكتفى بها الراوى لتوصيل المضمون المطلوب، وبالتالى فلا يجد هذا الراوى ضرورة فنية لإعادة عرض هذه الأحداث من وجهات نظر مختلفة.

ومثال ذلك فى قصص (المسلسل - عود كبريت - الذئبة - جاكيت من الفرو الرخيص - ذات العيون العسلية - النداهة - العودة - زينب).

ففي قصة (الذئبة) تنحصر الأحداث في:

- ١ \_ استقبال الذئبة لضيوفها بقميص النوم.
  - ٢ \_ تقديمها للخمور بجانب العشاء.
    - ٣\_بكائها المحرق حزنًا على حياتها.

وفى قصة (عود كبريت) تقع جريمة قتل فى غمضة عين ولـذلك تقـل الأحداث وتتلاحق بسرعة شديدة، وهى كما تحكى القصة تتلخص فيما يأتى:

- ١ \_ طالب المدارس يطلب الكبريت من صبى المكوجي.
  - ٢ \_ صبى المكوجي يرفض.
  - ٣- الطالب يصفع الصبي.
  - ٤ \_ صاحب المحل يشاهد الموقف فيذبح الطالب.
    - ٥ \_ المرأة العجوز تحتضن الطالب وهو ينزف.
  - ٦ \_ يموت الطالب مع مجىء البوليس والإسعاف.

وفي قصة (النداهة) يعرض الراوى أحداث قصته بترتيب تصاعدي على هذا النحو:

- ١ ـ مكاوى يتابع رى الأرز في الحقل.
- ٢ \_ يصاب بالحمى فيجرى عائدا للبيت.
- ٣\_ أهل مكاوى يؤكدون موته لأنه سمع النداهة.
  - ٤ \_ الطبيب يعالج مكاوى ويؤكد شفاءه.



من العرض السابق يتضح أن هذه القصص تعرض أحداثها دفعة واحدة وبالتالي يكتفي الراوى بإيراد زمنها مرة واحدة.

ويلاحظ أن راوى سليان فياض يلجاً إلى استخدام هذا النوع من التواتر عندما يحكى عن أحداث فرعية/ هامشية، تساعد بوجودها في تأسيس عالم الحكى ليس إلا. يحدث ذلك مثلاً في طلب عبد الوهاب لسيجارة من عبد الرحن.

"مساء الخبر. يا عُبك.

في الحال. تبدل وجه عبد الوهاب. قال:

\_ تفضل.

\_شكرًا. أردت فقط أن أمسى.

قال عبد الوهاب:

\_ أمعك سيجارة؟

\_ من أين؟ لم تعد معى سوى الأعقاب " ومن

وكذلك مثل حدث سرقة حافظ لبعض المزروعات ليتعشى بها هو وخالته جندية أثناء بياتها مع العسكرى فى الحقول القريبة من ميت غمر وذلك فى قصة (عنزة خالتى جندية)، ومثل بيات الحفيد مع جده على السطح فى قصة (الجفاف)، ولعب حنان بالكرة مع متولى فى قصة (سندريللا)، وشحاذة قنديل لبنطلون من محمود فى قصة (قنديل)، واستحام الحارس الشالى فى جداول



المياه في قصة (على الحدود)، وذهاب عبد الصمد لدورة المياه في قصة (الشرنقة)، ولعب مدرسي الطائف بالورق في قصة (الطائف مدينة جميلة)، وذهاب ممدوح للسينها في قصة (وبعدنا الطوفان)، وعودة أولاد البتانوهي من المدرسة في قصة (رغيف البتانوهي)، وهروب البطل من وجيهة في الحهام في قصة (أطلال على رصيف مقهي)، وخروج الأستاذ الجامعي للجلوس في المقهي ولصلاة الجمعة ولدخول سرادق بيع ملابس المحجبات في قصة (زهرة البنفسج)، وفي طلب عم سالم بإعداد بطة ليأكلها بعد مرضه الطويل في قصة (العيون)، وفي مغازلة طه للنساء في الطريق في قصة (الهجانة)، وفي طلب الأعرج للحلاوة الطحينية من مترى في قصة (الأعرج)، وأحداث الكثير من حياة الطلاب الفكاهية والتي لا يبغي الراوى منها سوى استعادة وجه جميل لزمن الصبا والمرح، وقس على ذلك كل الأحداث الفرعية والتي لا تمثل في ذاتها قيمة تذكر، اللهم إلا أنها تؤسس مع غيرها مفردات العالم القصصي المتخيل.

وهكذا تتضافر الأحداث الفرعية لتساعد في بناء العالم القصصي لسليان فياض وهي جميعًا أحداث هامشية/ فرعية سردها الراوى مرة واحدة وبالتالى لم يتحدد زمنها سوى مرة واحدة، هي مرة حدوثها.

وهكذا يمكن الخروج بنتيجة وإن كانت خاصة في كتابات سليهان فياض القصصية إلا أنها يمكن أن تنسحب على كل كتابة قصصية قصيرة، وهي أن القصة القصيرة تقوم على مبدأ التكثيف والانتقاء ولذلك فهي تكتفى بعرض مشهد أو لوحة أو حدث في إطار مكان وزمان وشخصيات تخضع



جميعًا لمبدأ البوأرة، أى تحديد كل العناصر في بؤرة محددة وبالتالى فإن التواتر المفرد يعد أكثر التصاقا بطبيعة القصة القصيرة التي تكتفى بعرض الحدث مرة واحدة وبالتالى لا يرد زمنه إلا مرة واحدة.

#### ٢ ـ الترجيعي التفردي ٥٠٠

ومعناه "أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية، وصيغته الرياضية (ح ن/ ق ن)"(تنه)، ويسرى جيرار جينيت أن هذا النمط يرتد إلى الشكل السابق "ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه حسب تماثل قد ينعته رومان ياكبسن بأنه أيقوني - التوافق مع تكرارات القصة، ومن شم فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين، بل بتساوى هذا العدد"(نهنا).

ويشيع هذا النمط فى قصص سليان فياض التى يلجأ فيها الراوى إلى حكى مرات كثيرة ما حدث مرات كثيرة، فقد يقع الحدث مرتين أو ثلاث أو أربع مرات فيحكيه الراوى بنفس عدد مرات وقوعه أى يحكيه مرتين لأنه حدث مرتين أو يحكيه ثلاث أو أربع مرات لأنه حدث مرتين أو يحكيه ثلاث أو أربع مرات.

في قصة (أطلال على رصيف مقهى) يحكى الراوى/ البطل عن قصة حبه بوجيهة، وهي القصة التي يعرضها الراوى من مواقع مختلفة، ولذلك تتكرر الأقوال بتكرار الأحداث، في المرة الأولى: وهي الأبعد زمنًا عن هذه المحبوبة، يشاهد البطل إحدى النساء التي تشبه وجيهة، فيتابعها بعين خياله في إشارة المرور حتى تصدمه المفاجأة، ومع اختراق وعي الراوى لذكريات السنين يعيد الراوى استعادة الأحداث التي جعلته يفترق عن المحبوبة، وقد ذكر الراوى أحداث هذه العلاقة من خلال تكرار حوادث لقائه بها، ففي اللقاء



الأول يحكى عن حضور وجيهة وهى تستغيث بحبها ومحبوبها عن الزواج بغيره، وفي اللقاء الثانى تحضر وجيهة لزيارة الحبيب بعدما تزوجت وتحسنت أوضاعها المادية، ثم يشاهدها الراوى في اللقاء الثالث عقب خروجه من السينها، وهي تتأبط ذراع زوجها، وفي اللقاء الرابع يهيئ عقل الراوى مشاهدة وجيهة وهي تسير على الكورنيش، فتصدمه المفاجأة بعدما يعلم أنها إحدى شبيهاتها، وهكذا يحكى الراوى مرات متعددة ما حدث مرات متعددة، وبالتالى يتكرر الزمن في كل مرة، حيث يحمل كل لقاء جديد زمنًا جديدًا وحديًا جديدًا .

وفى قصة (بلهنية) ينادى الحاج إبراهيم على نفيسة كى تحضر القهوة لضيوفه. يكرر الحاج إبراهيم النداء ويكرر الراوى حكى الملفوظ، وما تأكيد الراوى بتكرار الملفوظ إلا تأكيد على حدوث الفعل لمرات عديدة، وهي تكرارات تؤكد بتواترها المستمر على رغبة الراوى فى تحديد نمط حياة الحاج إبراهيم الذى يعيش حياته بنمط ثابت، تؤطره أحداث لا يشذ هذا البلهنية عن فعلها.

ويعتبر رورى بورتر أن فكرة التعاقب والتكرار هي إحدى خاصتى الزمن لأن "الزمان بوصفه تجربة يتميز في جوهره بالتواتر والتكرار، فهو ينطوى على دورات متعاقبة للأحداث، للميلاد والموت، وللنمو والانحلال "فق قصة (عطشان يا صبايا) يذكر الراوى حدث جفاف أراضى الفلاحين عقب تحويل المياه عن أراضيهم لأرض الباشا. يحدث ذلك في الحاضر الذي لا يختلف كثيرًا عن الماضى الذي حدث فيه نفس الحدث،



ولذلك يستدعى الراوى حدث الماضى بملفوظه للتأكيد على أن الظلم يدور مع الزمان دورته الدائرية، ويلاحظ على هذين الحدثين أنها قد ارتبطا بنشوء الأسطورة التى تمثلت فى أسطورة الكنز المدفون مع الحدث الأول، والحزن الدفين فى قلب خديجة/ العانس، صاحبة الغناء التراثى، مع الحدث الثانى.

وفى قصة (النداهة) يتواتر حدث النداهة مرتين، تستدعى المرة الثانية المرة الأولى، ولا اختلاف بين المرتين سوى فى أن الإيهان بخرافة النداهة فى المرة الأولى كان يقينًا فى ظل غياب العلم، وفى المرة الثانية يؤكد حضور الطبيب أن أرض الخرافة فى طريقها للزوال، فمكاوى الذى سمع النداء فأسرع يعدو تاركًا البهائم والأرز، يشفى مع تناول أول حبتين من دواء الطبيب. أما عمه الذى سمع نفس النداء فهات سريعًا لأنه لم تكن فى أيامه حبوب العلاج من الملاريا.

وفى قصة (عنزة خالتى جندية) يتواتر فعل التحريم من قبل الحاكم بأمره مرتين، الثانية فيهما تستدعى الأولى ولكن الفاصل بين المرتين بعيد فى النزمن، ففى المرة الأولى يحرم الحاكم بأمره أكل الملوخية وفى المرة الثانية يحرم الحاكم بأمره ذبح البهائم، وما فعل التحريم فى الحالتين بمختلف، فالحاكم فى عليائه والشعب فى بيدائه.

وما ينبغى التأكيد عليه في هذا النوع من التواتر أن الأحداث المتكررة لا يرويها السارد مرات متكررة إلا للدلالة على المفارقة أو الموافقة، وذلك لأن الحدث الأول ينفصل عن الحدث الثاني بفاصل زمني قد يطول أو يقصر،



والسارد لا يعيد تكرار الملفوظ في الحدث الثاني إلا ليؤكد على مفارقته أو موافقته للحدث الأول، والرسم الآتي يحاول توضيح ذلك.

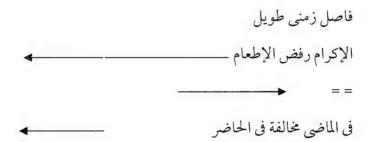
	ما بین الحدثین فاصل زمنی (طویل ـ قصیر)
	الحدث الأول الحدث الثاني
	==
	الملفوظ الأول موافقة الملفوظ الثاني
<b>←</b>	خالفة →

وفى قصة (الأعرج) يمكن توضيح هذه الفكرة من خلال عرض حدثين، أحدهما يدل على الموافقة والآخر يدل على المخالفة، فى الحدث الأول: يعرض الراوى لحدث ضرب الأطفال للأعرج فى صباح أحد الأيام، ثم يتكرر فعل الضرب ذاته فى صباح اليوم التالى مع ملاحظة أن الرجال والنساء قد اشتركوا جميعًا فى ضربه وفى هذا توافق يؤكد على رغبة الراوى فى عرض إهانة الأعرج من الصغار والكبار وفى الاستهانة بالأعرج لا لشىء سوى لأنه فقير معاق.

الملفوظ الأول (ضرب الأطفال) موافقة الملفوظ الثاني (ضرب الرجال والنساء)



وفى الحدث الثانى: يكرر الراوى أكثر من مرة ما حدث للأعرج من قبل كل بيوت القرية التى رفضت إطعامه على الرغم من صراخه أمام (مترى عبده \_ أهل الحارة \_ العمدة)، وفى ذلك مفارقة منشأها أن تحجر قلوب أهل القرية \_ بها فيهم الأغنياء \_ يتعارض مع ما كان عليه الأعرج من عيشة كريمة لمسها لفترات طويلة مع أصحاب القلوب الرحيمة الذين رحلوا وتركوه مع قلوب أشد قسوة من الحجارة.



وفي حكى الراوى عن سرقة زينب للشاى والسكر وخلافه من البيت ثم تكراره لحكى الحدث مرة أخرى بعدما سرقت الحقيبة الجلدية الخاصة به تواتر يؤكد رغبة الراوى في الإلحاح على عدم تغير سلوك زينب التي غلب طبعها على طبيعتها، بل ويؤكد على مدى التوافق الكامل في الأحداث التي تشرح الجانب المهم في حياة زينب التي لا تتورع عن فعل أى شيء قبيح في مقابل الخروج من واقعها المأزوم، فهي تسرق وتبيع جسدها لمن يدفع فقط.

وقد يساعد استخدام هذا النوع من التواتر على إعطاء مزيد من عدم الإحساس بالانفصال الزمنى بين الأحداث المتكررة وذلك على الرغم من طول الفاصل الزمنى، ويوضح ذلك حكى الراوى فى قصة (اللغز) عن إصابة



طلاب المعهد الدينى بالدوسنتاريا نتيجة تناولهم لأطعمة أبى السعد وأم السعد الملوثة، ثم حكيه مرة أخرى عن إصابة المشايخ الكبار اللذين كانوا طلابًا في المعهد من جراء نفس الداء وبنفس السبب. الحدثان يفصل بينهما فاصل زمنى طويل ومع ذلك فالقارئ لا يشعر به لأن روح المداعبة باستدعاء زمن دائس متكرر من جيل إلى جيل يأخذ طابع الفكاهة والحكى الشفوى.

وفى قصة (كل الملوك يموتون) يتواتر حدث لعب الشطرنج بين البرى وعباس مرتين، يكرر الراوى فيها حكى الحدثين بملفوظين مختلفين للدلالة على عمق المفارقة الناتجة عن اختلاف الحدثين في الزمن.

فى المرة الأولى: يطلب عباس ملاعبة البرى، فيستجيب البرى باستهتار "وعشرًا إذا شئت، فقط اغلبنى "نسن وتبلغ استهانة البرى بعباس أقصاها فى هذا الدور الذى يحدد فيه البرى عدد النقلات المطلوب فعلها كى يموت ملك عباس، قبل بدء الدور، "خمس نقلات لا غير، وسألاعبك بدون وزيرى "نسن وبالفعل يموت ملك عباس كها حدد البرى فى خمس نقلات فقط. يموت ملك عباس لأن البرى كان فى عنفوان توهجه وهو يلعب كملك متوج للشطرنج فى مصر كلها.

وفى المرة الثانية: يطلب عباس أيضًا ملاعبة البرى، الذى يوافق استعدادًا لمواجهة الملك الحقيقي/ فاروق، ويقبل البرى على الدور وهو واثق من فوزه على عباس، ولكن عاملين أساسيين دفعا بعباس للفوز في هذا الدور الفاصل:



- التهاز عباس لفرصة الإرهاق وعدم النوم التي صاحبت البرى وهو يلعب متواصلاً لمدة ثلاثة أيام "سأقهرك اليوم، فأنت متعب. من ثلاثة أيام، وأنت تلعب هنا. ليلاً ونهارًا، ولذلك سأهزمك هزيمة منكرة "(١٠٠٠).
- ٢ ـ وفاة الملك فاروق، وهو الملك الحقيقي الذي تماهي معه البرى لكي يهزمه
   ويصبح ملكًا حقيقيًّا حتى ولو على رقعة هذه اللعبة الوهمية

"العب.

أرجوك. لقد مت الآن كملك لهذه الرقعة، ولتلك القطع "١٠٠٠.

فاصل زمنى قصير

الدور الأول الدور الثاني \_\_\_\_\_\_ = = \_\_\_\_

فوز البرى مخالفة فوز عباس

من العرض السابق يتضح أن التواتر بنمطه الترجيعي التفردي، يمثل ملمحًا مهمًّا في عالم سليان فياض، الذي يتخذ منه الراوي وسيلة فنية لإبراز مدى المفارقة أو الموافقة الحادثة بين حدثين متكررين، يفصل بينها فاصل زمني قد يكون طويلاً أو قصيرًا، وما تكرار الملفوظ السردي للحدثين إلا تكرارًا للزمن المربوط بخيط رفيع بين كلا الحدثين أو كلا الزمنين.

وقد لاحظ الباحث من خلال استقراء العديد من هذه التكرارات أنها لا تزيد عن التكرار الثنائي إلا في حالات قليلة للغاية، ويرجع الباحث سبب



عدم استخدام التواتر الثلاثي أو الرباعي أو ما زاد على ذلك إلى طبيعة القصة القصيرة التي تعتمد في بنائها الفني على التكثيف الذي لا يستدعى من التواتر التكراري سوى شكله الثنائي، فهو يحقق الهدف من دون إسهاب أو إطالة قد يصلح تحققها في الرواية التي يسمح حدود جنسها الأدبى بالعود على البدء في التواتر الثلاثي والرباعي وما زاد على ذلك.

#### ٣ ـ الحكاية الترددية ١٠٠

ومعناها "أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية، (ح ١/ ق ن) "(١٠٠٠). أى أن الملفوظ السردى الواحد يحمل دلالة حدوث الفعل المتكرر، ولذلك يرى سمير المرزوقي وجميل شاكر أن في "هذا الصنف من النصوص يتحمل مقطع نصى واحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية "(١٠٠٠).

وتختلف الوظائف الفنية في هذا النوع من التواتر عن غيرها من الأشكال السابقة "إذ يغلب على هذا النوع عدم الرغبة في التطرق إلى تعدد الرؤى، لأن المقصود هو المغزى فقط أو دور الحدث نفسه في تركيب المبنى الحكائي للنص"".

ولا غرابة فى أن يشيع هذا النوع من التواتر فى كل أشكال القص، وبالتالى فى قصص سليان فياض التى تعتمد كغيرها من الأشكال القصصية على عنصر التكثيف اللغوى والفنى فى قصص تسقط الكثير من الفترات الزمنية المسكوت عنها أو فى التعبير عن لوازم سلوكية وحياتية فى تركيب



الشخصية، ولذلك فدائرًا ما تعبر الشخصية أو الراوى عن وقوع الكثير من الأحداث المتكررة في أزمان مختلفة في جملة واحدة أو في ملفوظ واحد.

يحدث ذلك في قصة (اللغز) التي يجمل راويها أحداث كثيرة/ جمع المخلفات الزراعية في جملة واحدة، "ومن عادة أبو السعد أن يظل طول العام حريصًا على جمع القش ومصاصة القصب الجافة ليطرحها فوق عشته"(١٠٠٠).

وكذلك يجمل راوى قصة (زينب) ما اعتادت زينب فعله من تصرفات شاذة تدل على ما سيؤول إليه مصيرها "واعتدت أن أرى زينب وهي تمسح البلاط وتكشف عن عمد عن أجزاء من جسدها وهي تقف وتنحني، وهي تروح وتجيء "ناده.

ويذكر في موضع آخر عن تمردها الدائم وعدم خوفها من مخدومتها المتذمرة من تصرفاتها الشاذة "واعتادت زينب مع الوقوف الرغى مع خادمات العمارة والعمارات المتلاصقة والحديث إلى المسيدات الجمارات في كل العمارات "(١٠٥٠)

ويصف الأعرج في قصة (الأعرج) حالة البخل التي اعتاد عليها من إحدى نواحى القرية، التي فقد فيها الأعرج الأمل من كثرة ما طلب وكثرة ما رفض، يجمل الراوى ما حدث مرات كثيرة بملفوظ واحد" لكن البيوت في هذه الناحية من القرية كانت مغلقة كعادتها دائمًا" (١٠٠٠)

ولكى يوضح الراوى ما لحق بالأعرج من أذى في الوقت الحاضر، يستدعى \_ في جملة واحدة \_ حالة الرخاء التي عاشها الأعرج لسنوات طويلة



وهو فى صحبة الحاج إبراهيم بلهنية "ويمر الأعرج سنة بعد سنة فى موعده اليومى، فيدس الحاج إبراهيم فى كفه حفنة من الفكه" ولقد اعتاد الحاج إبراهيم فى كفه حفنة من الفكه وهو البلهنية الذى غلبت إبراهيم فعل ذلك الأمر لسنوات طويلة، اعتاد فيها وهو البلهنية الذى غلبت العادة معظم أفعال حياته "واعتاد الحاج إبراهيم أن يعبر رأس الحارة التى على ناصيتها بيته " واعتاد الحاج إبراهيم أن يعبر رأس الحارة التى على ناصيتها بيته " واعتاد الحاج إبراهيم أن يعبر رأس الحارة التى على الصيتها بيته المناب

ويلعب التواتر التردُّدي أحد الأدوار المهمة في التعبير عن حالة الانتظار التي يكثفها الروى في عبارة واحدة "طوال أسبوع، ظللت ارتفق النافذة على أراها تظهر من حاربها وتنعطف في حارتنا وتنظر إلى نافذتنا وهي في طريقها إلى الشارع الكبير "١٠٠٠.

وفى قصة (عطشان يا صبايا) يقرن الراوى غناء خديجة الحزين بالمناحة العامة التى تعيشها القرية بعدما جفت أراضيها وجفت معها قلوب العذراوات الباحثات عن الأمل فى الزواج والإنجاب، لقد جفت خصوبة العذراوات المتهاسة مع جفاف الأرض التى فقدت هى الأخرى خصوبتها بعدما جفت المياه" وراحت خديجة ترقب البيت الخرب مرة وموكب العائدين من الحقول مرة أخرى، تمامًا كها تفعيل كيل يوم وكها يحدث عند كل غروب".....

لقد تحول غناء خديجة إلى مرثية تواسى بها نفسها كم تواسى بها الفلاحين، ولأن مدى الظلم الذى تعانيه القرية يمتد من الماضى البعيد وحتى الوقت الراهن، لذلك يكثف الراوى من تعبيره عن هذه الحالة بجملة واحدة، توضح بمفرداتها (كل يوم مع الغروب) عن هذه الأحداث المتكررة "كانت



ثمة مناحة عامة تدور مع غروب شمس كل يوم ويتكرر انفجارها المروع مع المرثية التي تغنيها خديجة وهي ترنو بعينيها الواسعتين في وجل ورهبة للبيت المهجور"(٢٠٠٠)

ومما لا شك فيه أن ما حدا ببعض النقاد لإطلاق مصطلح (السرد النمطى) على هذا النوع من التواتر هو استخدام بعض المفردات التي تجعل من تكرار حدوث الفعل في جملة واحدة أمرًا نمطيًّا، معتاد التكرار، وذلك مثل هذه العبارات الدالة على هذا النوع من التواتر (كل يوم - كل صباح - دائمًا اعتاد - تكرار - كان من عادته - أصبح هذا أمرًا مألوفًا). ويوضح ذلك راوى قصة (الجفاف) الذي يشرح في جملة واحدة، ما حدث في أيام كثيرة، مستخدمًا عبارة (كل صباح) كعلامة دالة على هذا النوع من التواتر، "كان جدى يبعث بي كل صباح إلى قريتنا لأعود له مع الضحى بطعام وأباريق ماء وصحيفة اليوم من زوج عمتى وأسقى الحار """ ويقول في موضع آخر اللمرة الرابعة أو الخامسة قرأ جدى أخبار الجفاف وتناقص المياه على أعالى الصعيد أمام مقاييس النيل """

وفى قصة (وفاة عامل مطبعة) يدل لفظ (مرارًا) على التواتر الترددي، "مرارًا كنت أنصت لحركة الأقدام القليلة، المحاذرة الوطء على أرض الردهة الخشبية، المعلقة فى فضاء المبنى، على أعمدة حجرية، مصمتة، ولتمتات مبهمة، أسمعها ترن كأصوات نحل قليلة، فى آخر نهار، أمام خلاياها أسمع صوت بصقات متباعدة، تسقط فى دلو البصاق، محدثة وقعًا خاصًا فى ماء الدلو، اللزج، القليل "نتن. لقد أصبح صوت بصقات عال المطبعة فى الدلو فعلاً



متكرر الحدوث، ولذلك يكتفي الراوى بعرضه مرة واحدة للدلالة على سوء الحالة الصحية لعمال المطبعة.

وفى قصة (الحنين والجبل) يعرض الراوى الحاضر لجزء من حياته وطقوسه المختلفة، والتي عاشها أثناء إقامته فى منطقة السلط بالأردن "كل صباح نسير معًا. يحمل كل منا مظلته، لتقيه من الريح العاصفة، أو من المطر. حملها فى الريح فن نتدرب عليه، حتى لا تنقصف عصا المظلة. نهبط منحدرًا حادًا، متراجعين بظهورنا إلى الخلف. ثم نصعد درجًا، ونرقى منحدرًا، منحنين بجذوعنا إلى الأمام "(٢٠٠٠).

وفى قصة (ذات العيون العسلية) يدل تعبير الراوى باستخدام السرد الترددى على حالة الاشتهاء التى تتملكه لصورة البنت ذات العيون العسلية "لم تكن هذه أول مرة، أراها فيها ماثلة، على عمود فى الجدار. رأيتها مرارًا، ووقفت أمامها مرارًا" يدل الوقوف المتكرر من الراوى أمام الصورة على الرغبة الدفينة فى التهاهى بهذه الخادمة، المفعمة بالحياة والحيوية فى مقابل الجمود والسكون الذى يشعر به مع زوجته التى سئم الحياة معها.

وقد يستخدم الراوى الفعل الماضى مقرونًا بتكرار حدوث الفعل مع شخصيات كثيرة، ومن ذلك قول مأمور السجن وهو يحاور ضابطه عن قوة عنتر الفولاذية "اعترف من هو أقوى منه وأصلب عندما داعبهم عنتر "نسب أى أن استخدام عنتر كأداة قهر تم قبل ذلك مرارًا ومع مقهورين كانوا من القوة والعزيمة بها لا يعد عباس بجوارهم شيئًا.



وقد عد الدكتور عبد الرحيم الكردى أن "استخدام بعض الأشياء أو الأماكن أو الحركات على أنها محور ثبات في حياة الشخصيات "منه من ضمن أهم تقنيات التواتر الترددى، وذلك لأن ثبات هذه الأشياء أو الحركات أو الأماكن أو تكرار بعض الجمل كلوازم أسلوبية للشخصيات، يحيل بالضرورة على تكرارها الحدثي وبالتالي يكتفى دائرًا برواية هذه الأحداث المتكررة في جملة واحدة ومن ذلك، المقهى والشطرنج في حياة بطل قصة (كل الملوك يموتون)، وصندوق دود القز الخاص بالشيخ سعيد في قصة (الشرنقة)، والورق (الكوتشينة) الخاص بمدرسي الطائف في قصة (الطائف مدينة جميلة)، وكلاب البدو المميزة لقرية (امرأة وحيدة - الغزوة الواحدة بعد الألف)، وسجادة الصلاة الخاصة بأم اللص في قصة (اللص والحارس)، وبيت العائلة الخاص ببطلة قصة (ذات العبون العسلية) وهو البيت الذي يطلق عليه (مقبرة الأفيال)، والمجلة التي بلا غلاف والتي تتصدر مكتب طبيب الامتياز في قصة (جناح استقبال النساء)، والعلبة الصفيح التي يجمع فيها عم وهبة الطحان الوهبة التي يأخذها من الناس في قصة (حلقة ذكر)، واللحية المميزة لوجه عمود. بطل قصة (اللوحة).

ومن التعبيرات اللغوية المميزة للشخصيات أذكر نداء زوجة أبى حنان، وهو النداء الذى يعلو دائمًا بلفظ (يا سنيورة) وذلك فى قصة (سندريللا)، ومن اللوازم اللغوية كذلك، إطلاق جندية على كل صاحب سلطة لقب (الحاكم بأمره) وذلك فى قصة (عنزة خالتى جندية)، وتعد عبارة (أنا تحت أمرك يا حاج) من اللوازم اللغوية فى كلام محمود. بطل قصة (زيارة فى الليل).



من العرض السابق يتضح أن هذا النوع من التواتر يشيع في كتابات سليان فياض ليدل باستخدامه اللغوى والفنى المكثف في جملة واحدة على وقوع العديد من الأحداث التي تكرر حدوثها في أزمان مختلفة.

#### ٤ ـ الحكاية التكرارية ١٠٠

ومعناها "أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن/ ق الساوية الدكتور عبد الرحيم الكردى أن هذا التكرار يعد سمة أسلويية تدل على الانحراف لأن "الأمر السوى أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة فى السرد، لكن ذكره مرتين أو ثلاثًا أو أكثر يدعو إلى تغريب الحدث وإلى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة فى توصيل مضمونه، يخرج من الأخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة "".".

ويرى الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك أن لهذا النوع من التواتر أكثر من أسلوب فهو "رواية حدث واحد بأكثر من أسلوب، أو أكثر من وجهة نظر، أو باستبدال الراوى الأول براو آخر، ومن شم يتكرَّر الحدث الواحد بأكثر من طريقة وفى أكثر من مستوى زمنى. أى تتعدد المستويات الزمنية السردية حول حدث واحد"(۲۰۰).

وقد لاحظ الباحث أن هذا النمط من التواتر لا يشيع في كتابات سليمان فياض بشكل كبير، وتعد نهاذجه التطبيقية من الندرة بمكان.

في قصة (الطائف مدينة جميلة) تصبح عبارة "وقعت الواقعة التي لا راد الطائف مدينة جميلة) تصبح عبارة "وقعت الواقعة التي لا راد الطائف مدينة أو مرتكزها المحوري الدال في زمن الحضور



- الصفر - على ما ستسفر عنه الأحداث، بل إن هذه العبارة - المتكرِّرة - بمحتواها المشوق، الدال على سرد ماضوى، تفتح شهية القارئ - إن صح التعبير - لتتبع خط سير الأحداث الواقعة في جواب الشرط لهذه الجملة التي تعد في نحو الخطاب السردي فعلاً للشرط/ الحدث.

لقد تكرَّرت هذه العبارة ثلاث مرات، على لسان ثلاث شخصيات، وقد أضافت في كل مرة بعدًا زمنيًّا ودلاليًّا متطورًا عن المرة السابقة عليها.

1- ففى المرة الأولى: ترد هذه العبارة على لسان الراوى، بعدما علم مدرسو الطائف بخبر استنكارهم من تصرفات عبد الناصر فى إحدى صحف المملكة، وهو "خبر مفترى"(١٠٠٠)، كما ذكر البطل، ولكن المهم فيه أنه دفع لبذر هـنه العبارة فى مفتت القصة ليبدأ بعدها الراوى فى سرد الأحداث المترتبة عليها.

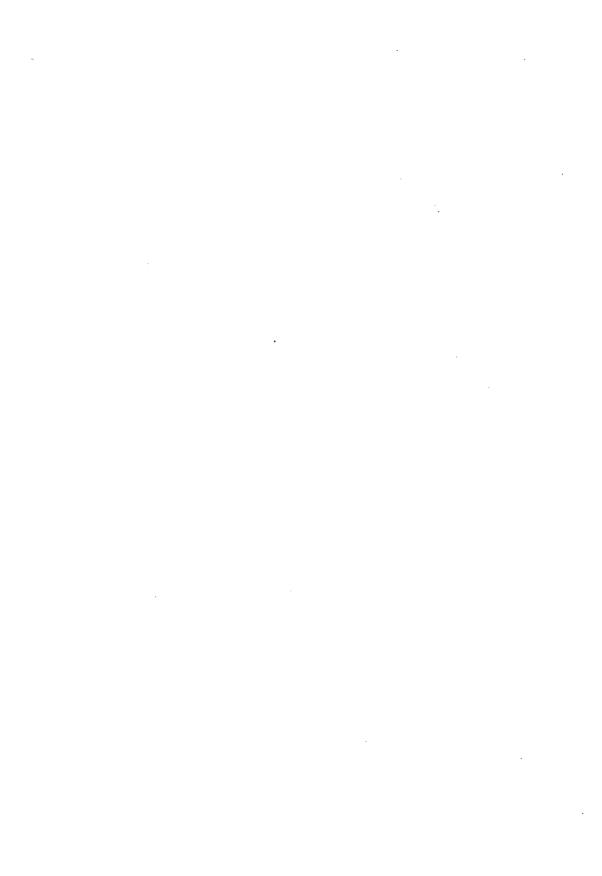
٧- وفي المرة الثانية: ترد هذه العبارة على لسان مدير مدرسة الطائف، الذي يقولها للبطل بعدما نجى وصحبه من كذبة هذا الخبر، بـل وأرسل عبـد الناصر بنفسه برقية تهنئة وتشجيع لهؤلاء المدرسين، ويعد تكرار هـذه العبـارة مرة أخرى وعلى لسان شخصية أخرى تكرارًا لزمن آخر، ودليلاً عها سيحدث للمدرسين من مـصائب سيخبر عنها الـراوى في مـستقبل الـسرد، "حسب فهمى، الواقعة هي يوم القيامة وليس لها من دون الله دافعة"(١٠٠٠).

٣ ـ وفي المرة الثالثة: ترد هذه العبارة على لسان البطل، كبداية لنهاية زمن السرد الذي دل بهذه العبارة على نهاية الحكاية التي انفرجت حلقاتها "وقعت الواقعة إذن، واستفحلت، ولا مفر لنا من مواجهتها"(وعنه).



وهكذا تمثل هذه العبارة تكرارًا لملفوظ محوري/ ينبئ في زمن الحضور عما حدث/ سيحدث في مستقبل السرد، كما أنها تمثل ـ بتكرارها الثلاثي ـ مسايرة للأحداث \_ التي تختلف دلالتها \_ الممتدة من البداية والوسط إلى النهاية.

279



# الفعل الثالث (بناءالمكان)



# توطئة

تنبثق رؤية القاص للمكان من خلال تصور القاص نفسه لطبيعة البنية السردية الخاصة بالقصة القصيرة، فالقصة القصيرة لها طبيعتها الخاصة، وبنيتها المتفردة، ولذلك فالتعامل مع المكان فيها يختلف في جوهره وحساسيته عن المكان في بقية الأنواع الأخرى (الرواية المسرح الشعر...)، ويبدو أن الاختلاف القائم بين طبيعة البنية الروائية بصفتها أقرب الأنواع للقصة القصيرة وصفها عالمًا فسيحًا، والقصة القصيرة بها هي عليه من تكثيف وإيجاز قد أثر على طبيعة ورود المكان في القصة القصيرة.

للقصة القصيرة طبيعة خاصة وبنية مختلفة لأنها "مجرد عينة" "منه أو "حزمة ضوئية "منه الوريثة الكثافة النثرية "منه لذلك فهى "لا تحكى حكاية ولا تصنع عالمًا مترابطًا أو مفككًا، إنها عين فاحصة تسلط الضوء على بقعة صغيرة من الحياة نفسها فتتجلَّى في هيئة شكل مصور لحدث واحد، بقعة صغيرة من الحياة نفسها فتتجلَّى في هيئة شكل مصور لحدث واحد، وتعمل زيادة التركيز على أن تبوح هذه البقعة بأسرارها كشفًا يشبه كشف الشاعر أو العراف "منه كما يصف إيخنباوم "يجب أن تنطلق بقوة مثل صاروخ ألقى من طائرة ليضرب بحده وبكل قواه الهدف المنشود" وحدة ويوضح د. صبرى حافظ الخصيصة الرئيسة للقصة القصيرة بقوله: "إن وحدة الانطباع من أهم خصائص الأقصوصة وأكثرها وضوحًا في أذهان كتابها وقرائها على السواء، وقد بلور إدجار ألن بو هذا الاصطلاح عام ١٨٤٢م، واعتبره الخصيصة البنائية الأساسية للأقصوصة والنتاج الطبيعى لوعى



الكاتب بحرفته ومهارته "سه ولذلك فالمكان في القصة القصيرة نتاج طبيعى لهذه البنية التي تحكم القصة ككل، فعرض المكان وتفاعله مع بقية العناصر القصصية يخضع لنفس المعيار السابق الذي يحكم القصة ككل؛ فالتكثيف والإيجاز والتركيز والتلميح، مترادفات لمعنى واحد هو الأساس في بناء المكان المقصصي، حتى لو كان المكان نفسه هو الفاعل والمحور الرئيس في قصة معينة، فإنه يخضع في بنيته لنفس المبادئ العامة التي تحكم بنية القصة القصيرة على العموم، يقول د. صبرى حافظ في خاصية مجيء المكان في القصة: "فالمكان في الأقصوصة غير مصاغ بمصطلح بصرى، إنه مكان لا تستطيع أن تراه وإن كان بإمكانك تصوره. إنه مكان في زمن وهمى هو الزمن الأقصوصي" "".".

إن التعبيرات الواردة في المقتطف السابق توضح بعض خصائص المكان في القصة القصيرة، فهو:

أ\_غير بصرى.

ب\_ولا يمكن رؤيته وإن كان في استطاعة القارئ تصوره.

جـ وهو خاص في زمن الأقصوصة، أي أنه ـ مكان ورقى ـ إن صحت العبارة.

وما كان للمكان في القصة القصيرة أن يكون جذا الشكل إلا لأن كاتب القصة القصيرة لا بد أن "يكون مركزًا وموجزًا، فالمطلوب في القصة القصيرة إيجاز وتكثيف والتكثيف البالغ شيء جوهري للقصة القصيرة ولكاتبها. إن النصف لديه أهم من الواحد الكامل عند مبدع آخر""، أي أن



الانتقاء هو المبدأ الحاكم لاختيار المكان وعرضه، ولذلك تركز د. سامية أسعد على عنصر التركيز والاعتداد بالنصف دون الواحد الكامل فعلى القاص أن يحسن في اختيار المكان "وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان وأن يبرز سهاته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل" (منه إن تركيز الحدث يتوازى مع "تركيز المكان إذا جاز القول، حيث إن الإشارة إلى ذلك المكان ووصفه غالبًا ما تكون سريعة موجزة ولا يمكن للكاتب الوقوف عنده طويلاً والإكثار من التفاصيل إلا إذا كان نفسه هو البطل "(منه).

إن أهمية المكان في القصة القصيرة تكمن في رمزيته لأن "المكان في القصة القصة القصيرة يظهر بصورة رمزية في معظم الأحيان، ويقوم المتلقى برسم المكان ودلالته عن طريق التخيل واستكناه الدلالة "ننه، ولا يعنى الاقتضاب في ذكر المكان وتركيزه أن الكاتب لا يعتنى به ويوفيه حقه كمسرح للأحداث على أقل تقدير لأن ذلك التركيز لا يحكم فقط طبيعة المكان، بل يحكم أيضًا طبيعة البنية القصصية نفسها، ثم إن الاتجاه الجديد في الرواية يحاول الآن ومنذ فترة طويلة الفكاك من أسر الواقعية التي كبلته لفترة طويلة في الإسهاب في الوصف لدرجة تجعل القارئ قد يتجاوز عن قراءة تلك الصفحات الوصفيه ليصل إلى مجاراة الحدث نفسه، فهل يعنى ذلك أن الرواية ترتاد ما هو خاص بالقصة القصيرة؟ أم أن القصة القصيرة نفسها، كانت بطبيعة بنيتها أسبق من الزمن الذي تحاول الرواية الوصول إليه دون أن تصل؟

إن التركيز المكاني ينبع من شعرية القصة القصيرة التي تقترب في حدود نوعها مع العديد من الأنواع الأخرى وخاصة الملاحم والغنائية



"فالقصة القصيرة \_ في جوهرها \_ تقع بين الملحمى والغنائي" "" ولذلك فهى أقرب الأنواع النثرية إلى الشعر، إنها تشابه الواقع مثلها في ذلك مثل الرواية "لكنها لا تتخلى أيضًا \_ مثلها مثل الشعر الغنائي \_ عن التشكيل المجازى والإيقاعي لهذا الواقع """ ولقد أدرج جورج لوكاش القصة القصيرة تحت ما يسميه الأشكال الملحمية الثانوية "ويعدها شكلاً من الأشكال الغنائية الملحمية، مثلها مثل الأنشودة الرعوية """ وقد ربط د. خيري دومة، غنائية القصة القصيرة التي سادت في الاتجاه النقدي "ومقارنة إدجار ألن بولها المسعر لأن كليها يُقرأ في جلسة واحدة ويجمع بينها التركيز والهدف والشحنة العاطفية """ وعلى ذلك فشعرية المكان في القصة القصيرة مشروعة ما دام "لكل كلمة أهميتها ولكل جملة قيمتها، في أن يضيق الحيز حتى يصبح الاختزال ضرورة والإيجاز حتمية والكثافة أمرًا لا محيص عنه """ وقد جاءت دراسة هذا الفصل في شقين:

### الشق الأول: الفضاء القصصي

ويظهر فيه المكان بوصفه فاعلاً، وليس حجرًا أصم أو خشبة مسرح تجرى عليها الأحداث، دون أن يكون له تأثير بأى شكل من الأشكال، لأنه يتعدَّى دور التأطير المكانى والديكور الباهت ليسقط عليه القاص الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال. إن الحميمية للمكان والألفة إليه، الحنين إليه، الرغبة في العيش فيه، الدخول فيه والخروج منه، الطموح في تغييره، ثباته وتغيره، انفتاحه وانغلاقه، العلاقات الاجتماعية التي نحياها مع الآخرين فيه، الأفكار الثقافية والفلسفية التي تبزغ منه وحوله، قدرته على تغيير نفسه



وإحداث التغيير في المتعايشين فيه، شموخه وبساطته في خلق شخصيات أجيال لاتنتهى. شعريته التى تطاول القمم، كلها تصنع من المكان فاعلاً ومحورًا وبطلاً ليس فقط لقصة نقرأها، بل لحياتنا الواقعية التى نحياها والتى نتقاتل فيها على شبر من الأرض، وما أكثر الصراعات البشرية التى كان المكان فيها فاعلاً ومفعولاً وأمنية عزيزة نحيا من أجلها، ونتيجة لهذه الفاعلية ظهر الفضاء القصصى عبر عدة أشكال:

١ ـ الفضاء المحدد: (القرية والمدينة).

٢ ـ الفضاء المبهم: (قصص الأفكار).

٣- الفضاء المتشظى: (قصص الحرب).

الشق الثاني: الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز

وحاولت فيه دراسة وتتبع الأماكن المفردة، وهي الأماكن التي تؤسس للوجود المكاني وليس ذلك فقط لحضورها النصى، بل ولاستكناه العديد من الدلالات الفنية "تقتضى البداية في كثير من الحكايات تحديد المكان والزمان "ننن، ويلح شارل كريفل على وجود المعادل المكاني للقص مساواة بالمعادل الزمني قائلاً: "ويكاد تعيين الموضع يرد في الرواية بصفة دائمة منذ سطورها الأولى، بل إنه ليرد، في الغالب في أول جملة، فالمعادل "كان ذات مرة" يتممه، بانتظام، المعادل "في بلد ناء" "منه.

إن المكان مهم بدا ضعيفًا فهو بالضرورة حاضر في السرد "حتى عندما يضرب الروائى عن الوصف فإن الفضاء على كل حال، متضمنًا في



الحكى """، كما أن تحديد المسكان في بداية الحسكى وعلى مدى تطوره واستمراره أمر لا بد منه لأنه لا يتأتى بث الرسالة بدونه، ودائمًا ما "يلزم المحكى أن يقول (متى) كما يلزمه أن يقول (أين) """، ولقد وصل الاعتناء بالمكان وأثره أن اقترح "شارل كريفل" ما أسماه "بسردانية المسكان" شارحًا معناها بقوله: إنها "جماع الخصائص والميزات التي تجعل وصف المكان لازمًا للإيهام بالواقع، فالمكان هو الذي يؤسس المحسكى، لأن الحدث في حاجة إلى المكان بقدر حاجته إلى فاعل وإلى زمن، والمكان هو الذي يضفى على التخيل مظهر الحقيقة"""

ومن خلال تتبع الأماكن الأثيرة التي تفتتَّح بها القصص أو تلك التي تظهر بدلالات فنية تتجاوز بها الوظائف الأولى لهذه الأماكن، درست:

- ١ ـ الست
- ٧ \_ المقهى
- ٣- السجن
- ٤ \_ الطريق
- ٥ \_ المعهد الديني
  - ٦ المقابر



### الفضاء القصصي

هو الإطار العام الذي يحيط بمجموع الأحداث والشخصيات القصصية، لأنه أكبر من كل مكان موصوف، حتى وإن كان المكان الموصوف يتسع ليشمل وصفه مقاطع نصية كبيرة بالقياس لحجم القصة نفسها. يعرفه د. حميد لحمداني بقوله: "إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية "(۱۳۰۰) فالفضاء على هذا النحو "أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة"(۱۲۰۰۰).

وعلى ذلك فالفضاء ليس سوى نتيجة منطقية، مقدمتها الصغرى هي مجموع الأماكن التي يرد ذكرها وتسميتها في القصة، وينبغي الإشارة إلى أن لكل قصة فضاءها الذي يميزها ويحددها ولو بشكل تقريبي في ذهن المتلقى، وهذا هو ما قصده د. حميد لحمداني في محاولة تفريقه بين المكان والفضاء.

غير أنه يمكن توسيع/ تضييق المصطلح طبقا لطبيعة النص المدروس ذاته، وذلك حتى لا تفرض على النصوص نظريات معدة سلفا، تلوى عنق النص وتخرج بنتائج مبتسرة، وبتتبع أعمال سليمان فياض القصصية يمكن دون تعسف ـ تحديد ثلاثة فضاءات تحكم تشكيل البنية المكانية لأعماله، وهي:

#### ١- الفضاء الحدد:

وهو الذي يتبادر سريعا لذهن المتلقى، ويتشكل من مجموع الأمكنة التي ترد نصيا، وعلى أساس هذا المفهوم يمكن تقسيم النص إلى تقاطبات تبدو



كبرى نوعا ما مثل: (القرية/ المدينة) \_ (الصحراء/ البحر) \_ (الضيق/ الواسع)، الخ، ويعد فضاء القرية/ المدينة أبرز أنواع هذه الفضاءات المحددة في قصص سليان فياض.

#### ٢ - الفضاء البهم:

وهو الفضاء غير المحدد لغلبة القضايا الفكرية والتصورات التجريدية على عناصر القص، فالأفكار تتحاور وتتجادل في عليائها بعيدا عن أي إطار يحاول الإمساك بها.

#### ٣- الفضاء المتعدد:

حيث تتشظى الأماكن بتقاطعها وتعددها وتداخلها بها لا يمكن معه العثور على فضاء واحد شامل للقصة.

ويضاف لهذه الفضاءات، تحديد الإطار العام لها، وذلك بحصر عنصر البيئة القصصية في وقد أوضح د. عبد العزيز شرف هذا العنصر بشرح الجداول التي قسم فيها بيئة قصص عبد الله القرشي، وذلك عندما لاحظ أن بعض قصصه تحدث في بيئات مختلفة (مصر لبنان فلسطين) عن موطنه الأصلي/ السعودية.

والجدول الآتى يحاول استقصاء مجموع الأفضية في قصص سليان فياض:



الفضاء	الفضاء البهم	المعدد	اسم	م	
المتشظى		مدينة	قرية	الجموعة	
-	۱ ـ على الحدود	١_ اللص والحارس ٢_ عندما يلد الرجال ٣_ اللغز	۱_عطشان یا صبایا ۲_امرأة وحیدة ۳_النداهة	عطشان یا صبایا	۲
		<ol> <li>جناح استقبال</li> <li>النساء</li> <li>رغيف البتانوهي</li> <li>كل الملوك</li> <li>يموتون</li> </ol>	٤ ـ الأعرج ١ ـ وبعدنا الطوفان ٢ ـ الغريب	وبعدنا الطوقان	
<ul> <li>۱ - الإنسان</li> <li>والأرض والموت</li> <li>٢ - الرجل</li> <li>والسلاح</li> <li>٣ - أحزان حزيران</li> <li>٤ - جسر حى</li> </ul>	-	۱ ـ الغضب	١ ـ زيارة فى الليل	أحزان حزيران	٣
العودة إلى البيت	_	۱ ـ التهمة	الغزوة الواحدة بعد الألف ٢ ـ العيون	العيون	5



الفضاء	الفضاء المبهم	المحدد	اسم	a	
المتشظى		مدينة	قرية	الجموعة	
4	۱_القفص	<ul> <li>١ ـ ق زماننا</li> <li>٢ ـ الضباب</li> <li>٣ ـ العربة الرمادية</li> <li>اللون</li> <li>٤ ـ صرخة في واد</li> </ul>	۱-الصوت والصمت	زمن الصمت والضباب	٥
ı	۱_الشيطان	۱_وفاة عامل مطبعة ۲_حلقة ذكر ٣_أوراق الخريف ٤_المسلسل	۱_عنزة خالتی جندیة	وفاة عامل مطبعة	¥*
<del>-</del>	۱ ـ الكلب عنتر	<ul> <li>١- زينب</li> <li>٢- زهرة البنفسج</li> <li>٣- الذئبة</li> <li>٤- أطلال على</li> <li>رصيف مقهى</li> <li>٥ - عود كبريت</li> </ul>	۱_الجفاف ۲_الهجانة	الذئبة	٧
-	١- ليلة أرق	١ ـ العودة	١ ـ ضريح ولى الله	ذات	٨



الفضاء المبهم الفضاء		التحدد	اسم	م	
المتشظى		مدينة	قرية	المجموعة	
	في حياته	٢_ اللوحة	المقدس	العيون	
	۲۔ خریفان	٣ـ جاكيت من الفرو	۲_ بلهنية	العسلية	
		الرخيص			
		<ul><li>٤_ ذات العيون</li><li>العسلية</li></ul>			
	_	١ ـ الشرنقة		الشرنقة	q
		٢_ الطائف مدينة			
		جميلة			
_	_	١_سندريللا	_	البدايات	١٠
		٢_قنديل			
		٣_الذبابة البشرية			
٥	۲	۴٠	10	الإجمالي	

# أولاً: الفضاء المحدد بين القريث والمدينت

بين القرية والمدينة يقبع الفضاء منحازا في الكثير من الأحيان إلى أحد الشقين، فقد "فرضت المدينة حضورها على الرواية، كما فرضته على الأدب والفن بوجه عام" بل وأصبحت "المدينة مدخلاً رئيسيًّا إلى تناول



موضوعات شتى، في مجالات عدة، بعد الإقرار بتأثيرها الهائل، وتفاقم هذا التأثير الذي ترتب عليه نوع من الاستئثار بوسائط القوة المعاصرة" ......

وإذا كانت المدينة قد فرضت حضورها لأن القاص غالبًا ما يريد التخلص من حرج الكتابة عن القرية فيكتب عن المدينة لأنها عالمه، خاصة وأن هذا الحرج ينبع غالبًا من تحول الروائي إلى "إنسان يعيش في المدينة، سواء أكان يعيش فيها من البداية أو نزح إليها من الريف ليتثقف ثم يعمل، ولا يبقى له من القرية إلا ذكريات طفولته، وصلته بالقرية تتحول إلى صلة الزائر الغريب الذي يلم بالقرية أيامًا ثم يعود، والفلاحون ينظرون إليه باعتباره شيئًا مغايرًا لعالمهم وهو ينظر إليهم كذلك" "".

إلا إن ذلك لا ينفى أن "الظاهرة الريفية على درجة من الأهمية لأنها مستقرة في مساحات تعارف الوضع العربي العام على ثباتها ورسوخها وتأثيرها في التكوين الحديث للإنسان العربي "نتنه، ولذلك أصبحت العناية بالفلاح والحياة الريفية في الفكر العربي عامة والأدبي منه خاصة شديد الأهمية لأن "العلاقة بين الرواية العربية في مصر والفلاح علاقة أصلية فهي تبدأ منذ مولد الرواية العربية التي مها اختلف في تأصيل بدايتها فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية في بيت الفلاح "نتنه،

إذن فاقتراب الفضاء إلى أى من عالم الريف أو الحضر هو انحياز له ما يبرره سواء على المستوى الواقعى أو المستوى الفنى، ولذلك شكل الانحياز لكلا العالمين النسبة الأكبر في تحديد مفهوم الفضاء لدى سليان فياض، وإلقاء الضوء على هذين الفضاءين يوضح بعض الحقائق.



### ١- فضاء القرية:

## يتحدد فضاء القرية وفقًا لعاملين:

أ - الموقع: ويقصد به التقسيم الجغرافي المعروف بالدلتا مقابل الصعيد، لأن "المجتمع في الريف يمكن تصنيفه إلى منطقتين كبيرتين هما الوجه البحرى أو الدلتا والوجه القبلي أو الصعيد" والجدول الآتي يحاول رصد موقع قرية سليان فياض طبقًا للإشارات النصية الواردة:

الإشارة النصية الدالة على تحديد الموقع صراحة أو	تحديد الموقع		اسم القصة	
ضمثا	الصعيد	الدلت	اسم اسمی	٢
-	-	-	عطشان يا صبايا	١
-	-	-	النداهة	۲
<u>-</u>	-	-	امرأة وحيدة	۴
-	-	-	الأعرج	٤
ستحمل شوال أرز وتسلمه في دمياط ـ ص ١٩٢	-	+	وبعدنا الطوفان	٥
لكن قوص بعيدة جدًّا ولسوف نجوع مرات في الطريق ـ ص ٢٤٩	+	-	الغريب	٦
جاء من كفر أبو حسين وعين نفسه حارسًا على أرض القرية ـ ص٤٨٣ .	-	+	زيارة في الليل	٧



الإشارة النصية الدالة على تحديد الموقع صراحة أو	الموقع	تعديد	,	
ضمثا	الصعيد	الدلتا	اسم القصة	٩
ارتفع صفير قطار الدلتا ـ ص ٧.	1	+	الغزوة الواحدة بعد الألف	٨
<u>-</u>	-	-	العيون	٩
	-	-	الصوت والصمت	١.
خذاها إذن إلى المركز، مركز ميت غصر ــص	-	+	عنــزة خــالتي جندية	11
_	-	-	الهجانة	17
وقرأ جدى أخبار الجفاف وتناقص المياه على أعلى الصعيد أمام مقاييس النيل ــ ص ٣١٥	-	+	الجفاف	
أرسل واحدًا منكم بفرسه إلى ميت غمر _ ص ٣٩٦		+	ضريح ولى الله المقدس	1 &
والتحق طالبًا بالمعهد الأحمدي في مدينة طنطا ــ ص ٤١٧	-	+-	بلهنية	10

من الجدول السابق يتضح أن قرية سليمان فياض تقسم حسب موقعها إلى:

١ \_ قصص محددة الموقع وتدور أحداثها في قرى الدلتا عمومًا، وقريبة إلى حد
 ما من بعض المدن (الزقازيق \_ طنطا \_ ميت غمر \_ دمياط).

٢ قصص غير محددة الموقع بالمرة، ويدفع عدم تحديد موقعها الاحتمال بكونها
 تحكى عن القرية التي حدد موقعها في القصص الأخرى.

٣-وتعد قصة (الغريب) الوحيدة في مجموع أعمال سليمان فياض التي تقع أحداثها في إحدى قرى صعيد مصر، وقد لوحظ أن هذه القصة هي الوحيدة \_ كذلك \_ في مجموع أعمال سليمان فياض التي تتناول حياة عمال التراحيل، وهي الفئة الأشد فقرًا في الترتيب الطبقي للفلاحين، فهل هناك ثمة علاقة بين وقوع أحداث هذه القصة في الصعيد وبين كونها تحكي عن عمال التراحيل؟، وبعبارة أخرى: هل هناك علاقة بين الخروج من الدلتا وتصوير عمال التراحيل في الصعيد؟ أعتقد أن الإجابة تكمن في رمزية المساواة \_ التي قصدها سليمان فياض \_ بين الصعيد كمكان لوقوع الحدث وعمال التراحيل، وفي ذلك إشارة إلى أن صعيد مصريئن بشدة من واقع الفقر المادي، فهو المكان الأكثر بعدًا \_ قياسًا بالدلتا \_ عن مركزية العاصمة، ولذلك فهو يعاني \_ ضمنًا \_ من الإهمال ونقص المشروعات القومية التي تستوعب العمالة المتزايدة فيه.

ب ـ التسمية: من خلال المتابعة النصية لأعمال سليمان فياض لوحظ أن قريته غير مسهاة إطلاقًا، فهى مجرد قرية في ريف مصر، وأعتقد أن عمدية الكاتب في تنكير القرية يرجع إلى رغبته في إثارة مشكلة القرية المصرية ككل، فالريف المصرى يتشابه إلى حد التطابق، وما يحدث في قرية سليمان فياض هو عينه ما يحدث في كل قرى مصر، ويبدو أن صورة القرية الوحيدة التي عايش



سليان فياض واقعها لم تتغير أو تتبدل، وذلك لكونها صورة واحدة، فقط، تعايش معها الكاتب لفترة وجيزة قبل أن ينتقل منها لعالم المدينة الواسع لإكهال تعليمه ولإشباع رغبته في العمل الثقافي العام والذي لا يتسع له عالم القرية، ولذلك ظلت صورة هذه القرية وحيدة ينهل منها الكاتب ما ظل محفورًا في مخيلته الإبداعية، فالقرية في المحصلة النهائية واحدة حتى وإن تغيرت وجهة النظر التي ترصد منها العين تلك الوجهة.

ولأن قرية سليان فياض غالبًا ما تكون قرية واحدة، لذلك شكلت مجموعة من المظاهر فضاء هذه القرية، وأهم هذه المظاهر:

### ٢- القرية الأسطورة:

هيمنت الأسطورة بشكل واضح على قرية سليان فياض، تلك القرية التى رزحت تحت وطأة القهر والخوف والرغبة فى الخلاص، ففى قصة (عطشان يا صبايا)، شكلت أسطورة الكنز المدفون تحت بيت الحاج على الملمح الأساسى لعالم هذه القرية "وفى يوم كانت الأرض شراقى، الزرع مات فيها من كتر الحرزى الأيام دى، مية التحاريق كانت شوية، حولتها الحكومة على أرض الباشا اللى على الترعة، وفى اليوم ده نزل البلد واحد مغربى لابس أسود فى أسود، وقال لجدى: انت عندك كنز يخلى العالم ده كله يأكل ويشرب زى البشوات، الكنز ده فى بيتك. علشان بيتك فى حتة بين مقام الشيخ نور والترب بالضبط، والكنز مش هيفتحه إلا واحدة من دمك واحدة مشفتش الدنيا ولا عرفت رجالة ولا حاضت مرة "(دد).



فالقرية تعيش بين شقى رحى أحدهما الفقر المدقع الذى يعيشه جميع الفلاحين في مقابل الباشا بمفرده والذى تدعمه الحكومة ليروى أرضه ويعيش في هناءة الارتواء من دم الفقراء، وفي وسط هذا التهايز يبزغ الحلم الأسطورى الذى تحلم به القرية كلها والمتمثّل في الكنز المدفون تحت بيت الحاج على لأنه في موقع متميز بين المقابر وضريح الشيخ نور.

ويلاحظ أنه في الوقت الذي بلغ فيه القهر مداه بزغت الأسطورة لتشكِّل المخرج النفسي للكبت الذي تعيشه القرية، وبذلك تلعب الأسطورة أهم أدوارها إذ "تكون اختزالاً لواقع الجاعة النفسي والتاريخي، ولذلك فهي حاملة للحلم الذي تتعالى به الجاعة على واقعها. """

وفى قصة (النداهة) تسيطر روح الخرافة على مكاوى الذى أصيب بالحمى فاعتقد وأهله أن النداهة قد نادته "المكلوبة يا خويا. المكلوبة نادت، ابنى مكاوى "سن، ولذلك يقولون إنه سيموت كما مات عمه عندما نادته النداهة "حاكم أخويا مات بسبب المكلوبة، رجع من الغيط ما تكلمش ولا شربش، ولا نامش وفضل ينشف ذى الحطبة كام يوم، لحد ما مات. "سن،

إن خرافة النداهة التي تنادى على المحمومين ليموتوا ما تنزال منتشرة لأن القرية "هي أرض النداهة، أرض الخرافة "نسل لذلك تتناقلها الأجيال، فهذا ابن مكاوى يحكى للأطفال أن جده " مخاوى واحدة من الجن. انتوا عارفين الساقية بتاعتنا. دا مرة جدى نزلها، طلعت له جنية بيطق من عينيها النار، ونادته، وخدته معاها تحت الأرض، وعاش معاها هناك "نسن، ولكن العلم المتمثل في شخص الطبيب يقف ضد هذه الخرافة ويقول مدافعا عن تواتر هذه الأسطورة " ما كنش فيه دوا أيامها ضد النداهة يا حاج "نسن،



وفى قصة (ضريح ولى الله المقدس) لم يحاول سليان فياض تشكيل القرية التى تعيش الأسطورة بقدر ما حاول تفسير نشأة الأسطورة نفسها فى عالم القرية، فالقرية هى المكان الخصب الذى ينسج أهله الأسطورة حول شخصية قد تبدو طبيعية ولكنها تتحول مع مرور الوقت إلى أسطورة. إن "الأساطير والخرافات كائنة ما كانت لها شخصيتها ولها حدودها "بين ومن المعروف أن حدود تلك الشخصيات الأسطورية يتفق وتفسير نشأة الأسطورة نفسها، فغالبا ما يكون "أعلام الأساطير عاشوا فعلا وحققوا سلسلة من الأعال العظيمة، وعلى الأيام أضاف إليهم خيال الشعراء ما وضعهم فى ذلك الإطار العجيب الذى يتحركون فيه "بينه»

فالقصة التى تحكى حادثة الاختلاف بين المسلمين والنصارى حول مكان دفن سلامة النجار، ترسم بعناية الملابسات التى حولته لواحد من الأولياء عند المسلمين وقديس عند النصارى، وتنهى القصة نفسها بنشوء الأسطورة من أهل القرية حول ضريح سلامة النجار الذى "ظل أهل البلدة يتحدثون زمنًا أن عم سلامة كان يبتسم حين حمل ليوضع في الصندوق وكيف أنه كان خفيف الوزن وهو يحمل إلى قبره الوحيد، لكن هذا القبر صار بعد سنين ضريحًا متواضعًا يذهب إليه ناس ليقرأوا له الفاتحة ويذهب إليه ناس ليضيئوا له الشموع. "(نانه) إن أسطورة سلامة النجار لم تنشأ إلا بفعل عاملين؛ الأول: الزمن المنساب للأمام، والثانى: الخيال الفطرى لأهل الريف.

وفى قصة (العيون) يقدم سليهان فياض لخرافة العين التي تحسد ما حولها وتصيبه بالأذى، فعم سالم الذى مرض ثلاثة شهور متواصلة فى فراشه ثم نهض



معاف ليذهب إلى حقله قوبل بوابل من نار أهل القرية الذين يخافون من صفرة عينيه، فهذه نساء القرية يتفزعن كالطير ساحبات ما معهن إلى الدور وهن يتحاورن عليه قائلات:

"أبو العينين

\_ بسم الله الرحمن الرحيم.

ـ لا تنظري إلى عينيه.

\_بسبعة أرواح مثلها.

\_كان مريض مرض الموت.

قال الطبيب: لا فائدة.

\_ مثله لا يموت.

تفلت امرأة في عبها وتمتمت: "قل أعوذ برب الفلق... "(دوده)

ولم يستطع عم سالم أن يفعل شيئًا أمام ذلك سوى أن "دعا الله في سره أن يقى الناس شر عينيه هذا اليوم، هذا اليوم فقط "( على الرغم من أنه فكر في أمر عينيه فوجد أن "العينين خلقتا لينظرا فكيف يحجب عينيه فلا تريان شيئًا. الأرض والساء والألوان والبيوت والناس لهم عيون مثله، عيونهم تخيفه أكثر من عينيه، الله وهبه عينين. الله لا يخطئ هو لا يخطئ حين ينظر "( ٧٧٠)

إن خرافة العين الصفراء التي تؤذى الأشياء والأشخاص تنتشر في القرية، حيث الجهل والفقر والمرض والطيرة والتطير التي رفضها الإسلام،



ولكن الناس ما زالوا \_ حتى هذه الأيام \_"يتشاءمون من العيون الصفراء" معنى ولذلك نصح الحاج سعيد عم سالم \_ وهو ما زال صغيرًا \_ قائلاً: "ولد ستشقى بسبب عينيك. عندما تكبر لا تقل لشيء ما شاء الله ولا تصلى حين تعجب بشيء على النبي. إذا فعلت فلا تهمس به لأحد. لا ترفع صوتك. كل شرسيحدث في القرية، ولو حدث مرة، سينسبونه إليك، لا. سيربطون بينك وبين أي شر يحدث "(٢٠٠٠).

ويبدو أن خرافة العين التي تسيطر على الناس في القرية، تسيطر أيضًا على عم سالم ولكنها تأخذ بعدًا وجوديًّا، لأنهم إذا كانوا ينظرون إليه باعتباره "مسئولاً عن مصائبهم" (١٠٠٠)، فهو أيضًا ينظر إليهم على اعتبارهم الجحيم في اعتبارهم تخيفه أكثر من عينيه. "(١٠٠٠)

هم بالنسبة إليه الجحيم لأنهم الآخرون مثلها قال سارتر: الآخرون هم الجحيم، وبسبب هذا الجحيم تحول عم سالم ـ بسبب صفرة عينيه ـ من شخص طبيعي إلى أبي العينين، فكره العيون، بل وتمني العمي مثل الشيخ البيلي "أتمني أن أكون أعمى مثله. لأريح الناس من شرى. "(١٨٠٠)

وقد تتحوَّل الأسطورة من مجرد حكايات تتداولها الألسن عن الأفعال الخارقة لبعض الشخصيات أو الأشياء إلى فعل يتعايش معه البسطاء من الفلاحين والفلاحات على أنه حقيقة ماثلة في الحياة، ولكبي يعطى الفلاح صيغة الوجود الحقيقي لهذه الأسطورة التي يتعايش معها فإنه يحاول إلباس إحدى الموجودات (نبات \_ جماد) ثوب هذه الأسطورة.

يحدث ذلك في قصة (الأعرج) التي يلجأ الفلاحون فيها إلى شجرة نبق قديمة، يدقون فيها مسمارًا خاصًا على أمل الشفاء أو تحقيق الرغبة التي يصبون



إليها، "وتناولت المرأة حجرًا، وراحت تدق مسارًا حديديًا مثلث الأضلاع، في ساق الشجرة، فقال لها الأعرج:

\_ ما الذي يؤلمك يا صباح؟

- أسناني تؤلمني يا عم على، فقلت لنفسى: اذهبي ودقى مسارًا في شجرة الأربعين، لكي يسكن الألم، لم أنم، طيلة الليل يا عم على.

ـ لا. ألف سلامة يا بنيتي.

ولم تجاوبه صباح، فقال الأعرج:

ـ لا فائدة من المساميريا بنيتي، جربت ذلك بنفسي، انظرى عند الأرض.

صاحت صباح وهي تمسك بكفَّيها:

\_ ياه. هذه مائة مسهار يا عم على.

لا يا صباح. هذه خمسون مسهارًا فقط. كلها مساميرى. مساميرى أنا. كل سنة، كنت أدق مسهارًا، وها أنت ترين: لا فائدة. "(١٠٠٠)

#### ٢- القرية، القهر:

للقهر الضاغط على القرية وأهلها صور عدة، فقد يكون قهرًا فرديًا كالذى يحس فى قصة (زيارة فى الليل)، فمدكور "ابن ليل حقًّا جاء من كفر أبو حسين وعين نفسه حارسًا على أرض القرية"(١٠٠٠، وعاش "بين الغاب على حافة ترعة البوهية"(١٠٠٠ ـ ليلعب دور الفرد. القاهر على أهل القرية، ضاغطًا



بجبروته على وتر الجبن القابع في قلوب الناس، ولا يستطيع أحد في القرية التصدى لمدكور وليس ذلك لجبروت مدكور بقدر ما هو خوف وجبن في القلوب، فبدور ابن الحاج حزة يصرخ في وجه مدكور الذي يدعوه لقتله قائلاً: "حرام عليك تريد أن أصير قاتلاً" (ممن ومحمد بن مصطفى يحدث نفسه بحديث أمه لو قتل مدكورًا" محمد. هيه. أنت قتلت، ابتعد عنى، هه. أبوك لم يفعلها. يدك ستعتاد على القتل يا بنى. عيون الكل تنظر إليه: قاتل. قاتل عندما يعود للبلدة من النقطة، أو من السجن، سيلبسه دور القاتل "(ممن ولذلك يعجز محمد كما عجز بدور، يعجز محمد لأنه لم يجد الشجاعة الكافية لمواجهة القط البرى الذي يقطع عليه الطريق لأن "شيئًا ما في داخله، يعجزه عن المواجهة. الجبن، أم التشبث بالحياة خوفًا عليها من الموت. "(ممن)

إن محمدًا لن يستطيع مواجهة مدكور لأنه لم يقتل القط البرى ولن يستطيع قتل القط البرى قبل أن يقتل الجبن والخوف إذ كيف "يستطع أن يواجه مدكور وهو بعد يدير وجهه حين تذبح أمه دجاجة ولم يستطع قتل القط البرى الذي يقطع عليه الطريق إلى أرضه، كيف يستحق هذه الأرض إذن ولقمة الخبز التي يضعها في فمه. "(١٠٥٠)

ويصعّد سليان فياض الموقف ليخبر عن الأسباب التي قد تبدو حقيقية لعدم مواجهة أهل القرية لمدكور، فأهل الريف بعامة "لا يريدون أن يواجهوا الموت أو يصنعوه. ألفوا أن يخرجوا الحياة من الرحم، والحبوب من الأرض. يغرسون بذورهم في الاثنين. ألفوا أن يرقبوا الظلم والظلمة في صمت، وينشغلوا بالبحث عن قوتهم، وتقبيل أيديهم ظهرًا وبطنًا. رضا بها يأتي وبها



يبقى، وفي القلب حسرة على ما فات، وندم على ما ذهب وإذا وقع الظلم على أحدهم صرخ وحده ولم يسمعه أحد. "(١٠٠٠)

المقتطف السابق يوضح أن حضور الحياة أقوى عند الفلاح من حضور الموت وأن رضاءه بالمقسوم من الرزق يساوى تمامًا قبوله للظلم والظلمة، ولذلك لم يعد سبَّة في جبين الفلاح السكوت عن الظلم والقهر.

وقد يكون القهر جماعيًّا سلطويًّا، وذلك مشل القهر التي تتعرض له جندية في قصة (عنزة خالتي جندية) فعنزتها الوحيدة التي تعيش من باقي ثمنها عبد شراء عنزة صغيرة علية العام، أصبح ذبحها بل وبيعها محرمًا لأن "الذبح محرم حرمة الحاكم بأمره. "" لقد أصبح على جندية التي تعيش في أدنى طبقات السلم الاجتماعي - كالشريحة العظمي من أهل الريف - أن تخضع لكل مراتب القهر السلطوي، بدءًا من العمدة الذي يرغب في اقتناص الفرصة وشراء العنزة بأبخس الأثان، لأن "العمدة وكل العمد يذبحون في السر ويرسلون بلحم من ذبائحهم للضابط والمأمور """، وانتهاء بضابط المركز الذي يقرر "أن تحال العنزة للطبيب البيطري ليقرر ما يلزم طبقًا للإجراءات واللوائح المعمول بها في قرارات منع ذبح اللحوم أو بيعها. """

ولأن اللوائح تنص على حفظ العنزة مذبوحة في ثلاجة المنصورة - حيث لا توجد ثلاجة في ميت غمر - وهو جزاء كما تقول جندية "لا يساوى التعب: أجر الذبح ومصاريف الثلاجة "ننون، فإن جندية تقرر في النهاية العودة إلى قريتها امتثالاً لأمره، وصاحب الأمر في الحاضر لا يختلف في قهره عن صاحب الأمر في الماضي وذلك عندما "حكم مصر أيام زمان. حاكم بأمره، وحرم على الناس أكل الملوخية. "نوون،



#### ٣ - القرية الفقر

فى النصوص الريفية لسليان فياض تتجمَّع العديد من الإشارات التى ترسم متضافرة شكل القرية الوحيدة، الفقيرة التى ينهل الراوى من معينها المخبوء تحت قبو الذاكرة، وتمر عملية رسم قرية سليان فياض بمرحلتين:

المرحلة الأولى: وهى التى تصور القرية فى طورها الأول، أى قبل أن تحدث فيها تغييرات تذكر، وفيها يرصد الراوى الشكل الجغرافى للقرية الفقيرة، فى القرية طريق واحد "يطوق القرية كحزام" وهو "الطريق الزراعى الواسع، المترب، الرطب" دورية.

ويتفرع عنه طرق أخرى عريضة "كان الفلاحون: السباب، والكهول الذين ما تزال فيهم قدرة على الزرع والقلع، كانوا يدخلون القرية من الطرق العريضة المتربة، قادمين من المزارع الفسيحة مع البهائم والحمير والأبقار والثيران وقافلة أو قافلتين من الماعز والغنم قبل أن يغمر الظلام الدنيا." هذه

إذن فالطريق الزراعي هو حزام القرية الذي يدور معها لتتفرع منه طرق أخرى عريضة، ولكنها أصغر منه، يستخدمها الفلاحون كأداة خروج/ دخول للمزارع/ للبيوت، وهذه الطرق لا يميزها سوى أنها (متربة، رطبة، سبخة).

ومن الطريق الزراعى الواسع تتفرع الحارات "المتعرجة" المليئة بأكوام السباخ "وتسلق الطبيب كومة من السباخ فى الحارة، وانحدر هابطًا من فوقها "سال المزدحمة بالحفر العميقة "وتسلق رمضان الحفر العميقة بالحارة "سال والحارات شريط طويل بين بيوت القرية "التي تخشى من غزو متوقع. تتفرع



حاراتها مع شارع الداير، ومع أن الحارات كانت مسدودة النهايات عند قلب القرية، فقد كان لبيوت الملاصقة لها فى الخلف، وكانت ثمة جسور خشبية فوق الحارات تصل جدرانها ببعضها البعض "سم.

إذن فبيوت القرية متلاصقة ككتلة واحدة لا توجد بينها حواجز، ويرجع الراوى سبب هذا التكتل لخوف الأهالى من أى غزو خارجى، وتترابط هذه الكتل الطينية من أعلى/ السطوح بالجسور الخشبية، ومن أسفل بالحارات المترابطة كشريان، تفتح نهاياتها على بيوت لها أبواب تفتح بدورها على كتلة أخرى ملاصقة لها.

ومن هذه البيوت، بيت سلامة النجار الذي "يعبره كمل من يشاء، في الليل والنهار، ليجد نفسه يجتاز بابًا آخر مفتوحًا على النصف الآخر من البلد."

وفى نهاية الحارات يتسع المكان لشجرة الجميز التى "تلقى ظلالاً طويلة فى الجرن المجاور وكذلك ظلال البيوت التى تدير ظهرها إلى جرن آخر مقابل." في المحاور وكان الله عنه المحاور وكان وفي المحاور وكان وفي المحاور وكان والمحاور وكان وكان والمحاور والمحا

ويستغل الأطفال هذه الأجران الفسيحة ليلعبوا في ساحتها "ورأى الأطفال يلعبون في الساحة عند مدخل الحارات، في ضوء الشمس وظلال البيوت" في فالأطفال يهربون من ضيق الحارات إلى ساحة الأجران أو عند رأس الحارة "توقف عند رأس الحارة. رأى الأولاد يلعبون "كان الأولاد يلعبون فوق إلى الخارج قليلاً لتنطلق براءتهم فوق القنطرة "كان الأولاد يلعبون فوق القنطرة" في التنطرة المناطرة ا



المرحلة الثانية: وهي التي رصد فيها الراوى ملامح التغيير التي لحقت بالقرية، ودائمًا ما يقارنها بالمرحلة الأولى، وأهم هذه الملامح:

### أ\_الزيادة السكانية

وهى أهم ملمح لاحظه الراوى فى قريته التى كانت تنعم بالخير العميم "الرزق (كان) كثير والناس قليلين، وبعدين الناس بدأوا يكتروا، والخير هوَّة هوَّة واللقمة الواحدة بدل ما كانت بياكلها واحد صبحت يأكلها اثنين ثلاثة أربعة. "٥٠٠٠

الزيادة السكانية هي الأساس الذي لمسه الراوى بيده ليحدثنا عن تغير قريته التي قل خيرها وانقسم رزقها، ولذلك يتحسر الأعرج على أيام زمان، على الذي مضى "عندما لم يكن في البلدة سوى ثلاثة رجال أو أربعة. كان الحاج سعيد والحاج حزة والحاج غريب والحاج إبراهيم كانوا جميعًا يا فوكس ولم يكن غير واحد منهم. أقل من ثلاثين فدانًا. كان ذلك منذ سنين. "نامال

ولننظر بعد مرور كل هذه السنين لنرصد واحدًا من أربعة ذكرهم الأعرج كعلامات بارزة في مجتمع القرية "الحاج حمزة يملك عشرة أفدنة. يستأجر من يزرعها له تحت إشرافه هو وبدور لم ينجب أحد سوى بدور، لكن بدور أنجب واحدًا وعشرين ولدًا وبنتًا ومن امرأة واحدة. مات منهم ثلاثة فقط. الباقون أحياء، يأكلون طوب الأرض، والمرتب الذي يأخذه بدور أفندي أول كل شهر من المدرسة. "بست

إن الحاج حمزة الذي كان يملك ثلاثين فدانًا في (الأعرج) تقلَّصت إلى عشرة أفدنة في (زيارة في الليل) كان في البداية يتولَّى زراعتها بنفسه، ثم تغير



الحال فأصبح يستأجر من يزرعها له، وكان له ابن واحد فأنجب الابن واحدًا وعشرين طفلاً. يأكلون \_ وبكل تأكيد \_ مرتب الأب وأرض الجد وهم يعيشون في شظف من العيش.

لقد لعبت الزيادة السكانية دورًا خطيرًا في تغيير ملامح القرية المصرية، وقد امتد أثر هذه الزيادة ليطول المكان نفسه، ليغير من ملامحه، للحد الذي يفقد معه الراوى العائد في (الغزوة الواحدة بعد الألف) الألفة "الساحات الخالية التي كانت بركًا وأجرانًا تناثرت فيها البيوت الطينية بلا نظام. كوخ العرب الذي كان عشًا صار بيتًا مدهونًا بالطين، مسقوفًا بعروق الخشب. مناخ الجمال أمامه ما زال كما هو: الطوالة، الجمال الباركة، والجزع الباقي من شجرة سنط قضت عليها الأيام والليالي. الكلاب الأولى التي شاخت وماتت. أجيال جديدة رخوة هي هذه الكلاب. غريب هو عنها، ولا ألفة في أنوفها لرائحته، ومع ذلك تنظر إليه بحياء حقير. تتابعت الدور الجديدة التي لا عهد له بها. """

كيف تبقى قرية على حالها والأطفال فيها "كثيرون كثرة البيض في معامل التفريغ""، وقد "صبحوا في عدد النمل. """

## ب ـ انتشار التعليم ودخول الإصلاح الاقتصادي

يعد انتشار التعليم أحد أهم ملامح التغيير التى حلت بقرية سليان فياض. زاد عدد المتعلمين فأحجم العمدة عن ممارسة ظلمه الأبدى ولم "يعد يقدِّر كثيرًا على ظلم أحد مثل زمان. ألف شكوى وشكوى تقدم فيه كل سنة. البلدة امتلأت بتلامذة المدارس. يشغون مثل عش النمل، في الصباح وفي



الظهيرة. ليست هناك عائلة إلا ومنها عدد من موظفين في بلدتنا وحارج بلدتنا. "نسلقد زاد عدد المتعلمين بنسبة ملحوظة أصبحوا "أكثر من ثلاثهائة في الثانوي وحده والجامعيون يزيدون على الخمسين. "نسب وما الشكاوي التي يرسلونها في العمدة وأعوانه إلا دليل على زيادتهم وتفتحهم "سبب الشكاوي وزيادتها، ليس هو النادي وإنها هو زيادة التنور بين الناس. بين الأهالي زاد التعليم بين أو لادهم، وزادت المطالب. "نسب

لقد تحول المتعلمون لأداة رقابية تحكم كل فساد واستثناء، ولذلك رغب المتعلمون في التجمع، في إنشاء ناد. يقضون فيه أوقات فراغهم، ويناقشون فيه أحوال قريتهم "والله فكرة على الأقل يوسعون عقولهم، ولا ينسون العلم الذي درسوه"

وقد واكب انتشار التعليم دخول مشاريع البنية التحتية من مياه وكهرباء "النور جاء إلى البلدة وأنابيب المياه مشت في شوارعها. "مسكما تحولت أجزاء كبيرة من القرية إلى ما يشبه المدينة، نتيجة انتشار المحال التجارية "المنطقة التي يمر بها في الطريق حتى الصارى ومسجد ابن عنان، أكثر عمارًا، ومحلات من النصف الآخر للقرية. أضواء الكلوبات في المحال تحيلها إلى جزء من مدينة صغيرة. هذا هو نصف عائلة العمدة، وعائلات حواشية من المأذون وصابر أفندي والتجار. النصف الغني الميسور. "سى"

## ج - تغير القيم والمبادئ

تـضافرت زيادة الـسكان وانتـشار التعليم ودخـول المـشروعات الاقتصادية الكبرى في دخول الكثير من آثار المدينة لقرية سليمان فيـاض، وقـد



ساعدت هذه العوامل مجتمعه على تغيير الكثير من قيم ومبادئ القرية التى عاشت لسنوات طويلة فى منأى عن أى تغيير، وقد لاحظ هذا التغيير محمد مصطفى الذى "فكر أن البلدة تتغيّر وشعر أن قلبه مع ما يحدث لكن بين ما يحدث أشياء كثيرة لا ترضيه: طلق عيسوى زوجته بعد شهرين وأعلن أنها لم تكن بكرًا لكنها لم تزبح ووجدت من يتزوجها. أكثر من لقيط وجدوه على باب المسجد ولم يعد من السهل معرفة من تكون أمه ومن يكون أبوه. كشفت البنات رءوسهن وسوقهن، ورحن يتبادلن الغزل خفية فى الحقل وعبر النواف فل وفوق السطوح "نتاه"

لقد حمل التغيير ملامح أشياء ما كان ليرضى عنها الريفى فيها قبل، وقد حمل لواء هذا التغيير هؤلاء الأفندية الذين "يعرفون كل شيء عن القرية. يعيشون في أعهاقها، ومع ذلك يحيون فيها على الهامش. لا يخضعون لعادات القرية وأخلاقياتها وتقاليدها، حين يتعارض ذلك مع مصالحهم الخاصة"

كيف لا تتغير المبادئ والقيم وقد استعاض هؤلاء الأفندية بها تيسر من الحرام عن الحلال "تحت ستار الليل في الحظائر النائية، وبين أعواد الذرة، وخلف الأشجار. إليهم تصبو العذراوات والمتزوجات، لكن الخيار في النهاية لهم. يعرفون معهن حدود العرف، فيؤثرون من دخلن دنيا، ومن يعشن في ذمة رجل، توقيًا للتهمة والفضيحة """. كيف لا تتغيّر القيم وقد دخلت التليفزيونات والراديوهات القرية، "كتر جيلكم يا محمد، وحمل راديوهات صغيرة.""

من العرض السابق يتضح أن قرية سليهان فياض فقيرة طوبوغرافيا، وأنها مرت بمرحلة تغيير جذرى، وتعد الزيادة السكانية وانتشار التعليم من



أهم ملامح التغيير التي ساعدت فيها بعد على تغيير العديد من قيم ومبادئ الريف المصرى الذي ظل لسنوات محافظًا على ملامح مكانه وقيمه.

#### ٤ ـ القرية، التقاليد

للمجتمع الريفي عادات وتقاليد خاصة. ترتبط على الدوام بشخصيات هذا المجتمع، ولكنها في الأساس نتاج للمكان الذي يؤثر بها له من فاعلية وحضور في إنتاج هذه التقاليد المحيطة بالشخوص والموجهة للحدث.

وفى عالم سليهان فياض الريفى تبرز العديد من هذه التقاليد، ولعل أبرزها:

### أ ـ التقاليد والعادات المرتبطة بالطعام

يرتبط الطعام بالحياة برباط غريزى، لأنه إحدى الضرورات الخمس لبقاء النوع الإنسانى، وهو وإن كان عادة فى معظم المجتمعات إلا أنه يأخذ فى حياة الريفى طابعًا خاصًّا وحضورًا يجعل من إعداده وتناوله تقليدًا له بروز واضح فى حياة الريفى وتمتد هذه التقاليد. الطقوس لتتغلغل فى روح النص وشكله كنتوء بارز، يتفاعل من كافة المكونات السردية.

يتناول راوى العالم القصصى الريفى لسليمان فياض هذه التقاليد. العادات في تجليات عدة، فطريقة الطهو البدائية على "الكانون" من أهم ما يميز عادات الطعام عند القروى "كانت المرأتان تجلسان على مقعدين واطئين من الخشب ينتظران نضج الأرز في الوعاء النحاسي الصغير، وكان صهد النيران في الكانون يكسب سمرة وجه المرأتين حمرة لامعة خفيفة."(٢٠٠٠)



كما يوضح المقطع السابق أن الطهو في الأوعية النحاسية والجلوس على كراس خشبية منخفضة، من الطقوس الخاصة بإعداد الطعام الذي تنفرد المرأة في القرية بإعداده، وغالبًا ما يقترن تناول الطعام \_ الوجبة الأساسية \_ بوقت الغروب، حيث العودة من العمل المضني طيلة يـوم شـاق في الحقـول "قـرب الغروب كان دخان الكوانين يرتفع من تحت قدور البامية والملوخية، حاملاً روائح التقلية الفواحة، وقـلى الطيـور المذبوحة إلى خياشيم هجانة البلـد في الأزقة والحارات ودوار العمدة، وفي الصباح توقد بعض الأفران لخبز أقـراص من القمح الطازج." (١٠٠٠)

كما يوضح المقطع السابق أن الأكلات التقليدية ذات الروائح الفواحة (البامية والملوخية) هي الأكلات الأساسية عند الفلاح المصرى. كما يدخل إعداد الخبز الطازج يوميًّا في طقوس الطعام، وتدخل هيئة الجلوس حول موائد الطعام في الطقوس والعادات الدالة على تجمع العائلة. كما أنه يظهر من خلال طريقة الجلوس ذاتها مدى ظهور بعض القيم المنتشرة في القريبة، ومنها توقير الصغير للكبير "أخذ (الحاج على) مكانه الفسيح حول الطبلية وراح يأكل مهدوء "ست.

ويدخل الطعام طقسًا أساسيًّا في مرض الفلاح/ عم سالم الذي يأمر بوجبة دسمة عقب قيامه من مرض طويل، كعلامة على شفائه "اذبحالى دجاجة، بل بطة، أريد غداء شهيًّا ومرقًا" سن. أو يأمر به الطبيب لسرعة الشفاء "ولما يصحى جهزوا له فرخة شمورد يأكلها "سن".

ولحب الحاج إبراهيم في طقوس الطعام، فإنه يرفض تغييرها حتى ولو كان مريضًا، بل إنه يتعايش مع طقوسها وهمو "يأكمل بتلذُّذ شديد ثلاث



وجبات لا تنقص مرة ولا تزيد مرة، حتى وإن مرض، ونادرًا ما يمرض، وأكلاته من الخضار النيئ واللحم المحمر والأرز المعمر، وأرغفة القمح الخاص المنفوخ، المقرمش، الخارج لتوه من الفرن، وبينها لا تعدم يده حبات من الطماطم وعيدان القصب والبلح الزغلول والتمر وسواهما. كل في موسمه طبعًا. يدفع بها إلى فمه في سعادة وفرح ويقدمها لكل من حوله بحب."

كما يدخل طقس الطعام في القرية دليلاً على الفرح والبهجة "يحاول في داخله أن يسعد نفسه بزوج الحمام الذي وعدته به زوجة جده، وطاجن الأرز باللبن الذي ستنضجه له في الفرن.

ويلتصق طقس الطعام بالواقع الاجتماعي المتمايز في القرية، حتى أنه يعد علامة فارقة على مستويين اجتماعيين، فالعمدة الذي يقرر عقب فرحته "ذبح عجل على مدخل الدوار."(١٠٠٠) يقابله فرح البسطاء بما يتناسب ووضعهم المادي "كان عبد المعطى قد نال قبل أسابيع ثانوية الأزهر من المعهد الأحمدي بطنط، وذبحت أمه نظرة له بطة. "(١٠٠٠)

إذن فطقوس الطعام تختلف من طبقة لأخرى، ففي حين يناجي حسن قريته الفقيرة معتمدًا في تصوير فقرها على الطعام بقوله: "يا من تنامين على المش ورؤوس البصل وتحلمين بالسمن والعسل." "تنجد قلة من الأغنياء يفطرون بالفاخر من الطعام "وأفطر: شرب شايًا ولبنًا، وأكل قشدة وفطيرًا وبيضًا وعسلاً. """ أو تقدم لهم وجبة الغذاء الشهية، فيرفعون الغطيان "عن الأطباق {ليجدوا}: صلصة وفتة وأرز وملح ودجاجة محمرة لتوها. """



### ب- العادات الزراعية

للحقول وما يتصل بها من (زراعة، رى، حيوانات) حضور الحياة عند الفلاح المصرى، فهى مهنته التى تربى عليها منذ آلاف السنين، منذ أن عرف المصرى القديم الزراعة والاستقرار في وادى النيل، ولذلك فإن لها من الطقوس ما هو أصيل، أصالة الفلاح نفسه، وخاصة في مجتمعات ريفية خالصة كتلك التى يحكى عنها سليان فياض.

## وفي ريف سليان فياض تنقسم الزراعة إلى قسمين:

1- تقليدية: حيث الخلاء الفسيح لزراعة (القطن، البرسيم، الذرة، الأرز...) وهي المزروعات التقليدية التي يزرعها الفلاح "وعلى المدى في اتجاه القرية، تمتد مساحات المزارع، أعواد الذرة ما تزال خضراء لم ينبت لها شواش، ولم تحتضن أوراقها الكيزان الخضراء. تحت حقول الذرة كانت أحواض البرسيم. أعواد ما تزال صغيرة، غضة. أعواد القطن انتشرت لوزاتها الخضراء. بعضها تفتح عن قطن أبيض. روائح الخصب والنهاء والتراب تزكم أنفه "(عته)

ويبيع الفلاح من هذه المحاصيل ما يفيض عن حاجته الأساسية، والتى يختزنها في بيته لأولاده وبهائمه "كانت البيوت قد اعتادت منذ زمن بعيد ادخار الحبوب في الصوامع، والجبن في البلاليص والحبوب في الأشولة، والبقول في قدور الفخار وحتى علف البهائم كان مدخرًا في أركان الزرائب.""

فى الصباح لا عمل للفلاح سوى الذهاب للحقل "سيذهب الرجال للحقول مع الصباح. لن يبقى فى القرية سوى النساء والأولاد. "الاستانية على المعالمة ا



الفلاح راكبًا حماره الذى يتفرَّد عند الفلاح بحب خاص وطقس خاص "نيزل من فوق حماره، وربط حبل عنقه فى جذع السنطة القريبة من الجميزة العتيقة، الباركة، الظليلة. هبط منحدر الطريق إلى رأس أرضه ودفن يده فى مكان بعينه من كومة السباخ، وأخرج " شقرفا " نزع خرقته عنه، وحش حزمتين من البرسيم حملها إلى حماره. كان الحار ينثر رزازًا بين حين وآخر من أنفه. هازًا ذيله. متشمهًا الأرض، وضع البرسيم أمامه، وربت عنقه بمودة. "١٨١١)

والفلاح يتفانى ويتحامل فى سبيل نضج المحصول. الذى يعد اكتهال نضجه دليل نجاح وبقاء لحياة الفلاح نفسه "كان مكاوى يتصبب عرقًا، وفكر أنه ينبغى للساقية ألا تكف عن الدوران حتى الصباح، إلى أن يأتى ابن عمه إليه، وتحامل مكاوى على نفسه، وغادر الطوالة على قدميه، وفك رباط البهيمة، وذهب إلى المدار، كان ينبغى للساقية أن تدور حتى ولو كان ميتًا. لا بد أن تشرب الأرض، وأن يكبر الأرز ويكبر، ويصبح أصفر مثل الكردان الذهبى، وضرب مكاوى البهيمة بحبل من التيل، فراحت تدور بالساقية وترسل أنينها الرتيب، وعاد هو بالبهيمة المجهدة، لتأكل وتستريح، وأخذ يوثق قيودها في الوتد."(۲۲۰)

وفى الزراعة التقليدية لا تدخل الصناعة، حتى الصغيرة منها، في حياة الفلاح، فهو فطرى بدائي في زراعته، وفي حياته، ومع ذلك فلم يعدم الفلاح نظرا للتطور الصناعي الحادث من استخدام بعض الآلات التي تسهل عليه بعض الأعمال الشاقة.



ومن أشهرها ماكينة الحرث التي رآها عم سالم وهو يعبر وابن أخته أرض الحاج محمود "أوغلا معًا في أرض الحاج محمود، عابرين الرقعة التي لم تحرث بعد. ظلاهما يسيران معها، فراشات الحقول تتطاير حولها، وشقوق الأرض تتكسر حوافها. كان الوابور يعمل جيدا، تابع عم سالم الوابور بعينه وهو يعمل، مفتونا بقدرته، فكر: ما يعمله في ساعة، يعمله رجال عديدون في يوم. "دين

٢- زراعة الفاكهة: وهي نوع متطور من المزروعات التي دخلت حديثًا، ولذلك فهي قليلة في مساحتها النصية مثلها هي قليلة في رقعتها الزراعية. يزرعها بطل قصة (الجفاف) وهو حزين عليها بعدما جفت مياه الترع والقنوات "جاء شهر أغسطس هذا العام ولم تجر مياه في الترع من النهر الكبير، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب، وبرابخ السواقي مرفوعة السدود، وبدا جدى قلقًا، ينظر بحزن إلى أشجار الموالح، في نصف الفدان الذي نملكه، وهي تجف وتصفر أوراقها، وتتساقط، وتتوقف عن الإزهار والإثهار: أشجار الجوافة، وأشجار البرتقال، وأشجار الليمون، وأشجار التين، وأشجار الخوخ، وما تحتها من شجيرات البطيخ والشهام، والقثاء، الأرض تحتها تتشقق، وتعلوها ذرات ملح ليس لها مذاق. """

وبعامة، فإن طقوس (الطعام، الزراعة) تعد من أهم مفردات العالم القصصى لريف سليان فياض. تشكل مجتمعه أحد أهم أجزاء الصورة التى ترسم حياة الفلاح المصرى. تدخل بتركيبتها في بناء السرد، لتطور الحدث أو توضحه، كما أنها تحدث في نفس القارئ ألفة وتواصل مع هذا العالم الملىء بالحيوية.

#### ٢ ـ فضاء المدينة:

# الموقع والتسمية دلالة حضور أم دلالة غياب؟

يحتل فضاء المدينة الشكل الأكثر ورودًا في قصص سليهان فياض يدل على ذلك ظهور عالم المدينة في أكثر من ثلاثين قصة مقابل خمس عشرة قصة لعالم القرية.

والجدول الآتي يحاول رصد عالم المدينة بحصر الموقع وتحديد الاسم إن ذكر.

الإشارة النصية الدالة على التحديد صراحة أو ضمئًا	تعديد الفضاء المدنى					
	اسم المدينة	القاهرة	الصعيد	(21.11)	اسم القصة	đ.
ذكر محطة القطار ـ الورشــة ـ سور المعهد	الزقازيق	-	-	+	اللــــص والحارس	١
" على الرصيف الرئيسى بمحطة الزقازيق " ـ ص ٣٩	الزقازيق	-	-	+	عندما يلد الرجال	۲
ذكر (حمى الحسينية ــ كفر الحريري ــ عزبة أبو حسين	الزقازيق	-	_	+	اللغز	٣
-	-	_	_	-	جناح استقبال النساء	٤
"الدنيا حر والكورنيش فاضى" - ص ٢٩٦ كانت مرهقة من غسيل البيوت - ص ٢٩٧	الزقازيق	+		-	رغيــــف البتانوهي	0



الإشارة النصية الدالة على	نی	لفضاء المد	تحديدا			4
التعديد صراحة أو ضمنا	اسم المدينة	القاعرة	الصعيد	וענדו	اسم القصة	
"إنـه ملـك الـشطرنج في الزقازيق" _ ص٣٠٧	الزقازيق	-	1	+	كــل الملــوك يموتون	٦
"جاء يبحث عن قوته في العاصمة" ـ ص ٤٦٢	-	+	-	-	الغضب	٧
-	-	-	-	-	التهمة	٨
"جاء المترو من خلفه، قادما من حلوان والمعادى ومار جرجس ودار السلام "_ص ٢٠٤	-	+	-	-	فی زماننا	٩
_	_	-	-	-	الضباب	1.
"فی هذا الشارع قرب میدان باب الحدید" _ ص ۲۹۶	-	+	-	-	العربة الرمادية اللون	11
"بينهما كرمة بن هانئ، فيلا من طابقين، متحف حرته طوبية" ـ ص ٣٢١	-	+	-	-	صرخة في واد	17
"من شبرا إلى مصر القديمة" -ص ١٤٧	-	+	-	-	وفساة عامسل مطبعة	14
"فمثل هذه الأسياء كان شائعًا في حي الحسينية" _ ص ١٦٧	الزقازيق	-	_	+	حلقة ذكر	١٤



الإشارة النصية الدالة على	ی	فضاء الدن	تعدید ا			Ą
التحديد صراحة أو ضمنًا	اسم اللدينة	القاهرة	الصعيد	الدلتا	اسم القصة	
_	-	-	-	-	أوراق الخريف	10
'' عبر كوبرى قصر النيل '' ـ ص ٢٣٩	_	+	-	-	المسلسل	١٦
" أكدت لى أنها تعرف الطريق إلى محطة السكة الحديد بميدان رمسيس" ص	-	+	-	-	بنين	۱۷
" وانزلها أمام باب كليتها بالجامعة، واذهب أنا إلى كليتي " ص ٣٢٥	-	+	_	-	زهرة البنفسج	۱۸
_	_	-	_	-	الذئبة	19
" كانت تأتى إلى بيت أهلى بالمنصورة "_ص ٣٥٠	المنصورة	-	1	+	أطلال على رصيف مقهى	۲٠
<u>-</u>	-	_	-	-	عود كبريت	71
''غــادر المــترو ودخــل الحــي العاشر '' ــ ص ٣٦٧				-	العودة	77
-	••		· <b>–</b>	-	اللوحة	74
en	_	-	-	-	جاكيت من الفرو الرخيص	7 £



الإشارة النصية الدالة على	تحديد الفضاء المدنى					
التعديد صراحة أو ضمثا	اسم المدينة	القاهرة	الصعيد	ונינו	اسم القصة	٩
"على الصورة توقيع محمود سعيد" ٤٤٤	-	+	-	1	ذات العيون العسلية	40
"فكر عندئذ أنها واحدة من نــساء أبــو كبــير نزلــت الزقازيق" ــص ١٤	الزقازيق	ı	1	+	الشرنقة	41
"كانــت ســاء الطــائف صافية" ـ ص ٦٨	الطائف	-	1	-	الطــــائف مدينة جميلة	**
"ونسيب الزقازيق لخديجـة" -ص ٤٨٠	الزقازيق	-	-	+	سندريللا	۲۸
"رجعنــا عـــلى أقـــدامنا إلى بولاق" ــ ص ٤٨٨	1	+	1	-	قنديل	49
"وإلا ضاعت في شوارع القاهرة"ـ ص ٤٥٥	-	+	-	-	الذبابة البشرية	۲.

من الجدول السابق يتضح أن عدد القصص التي تدور أحداثها في المدينة يفوق في عدده عدد القصص التي تدور أحداثها في الريف، كما وردت مدينته مساة في عشرين قصة، ثمانية منها في الدلتا واثنتا عشرة في القاهرة، وذلك في مقابل تسع مدن غير مساة.



فهل تعنى التسمية وتحديد الموقع للمدينة مقابل التنكير للقرية أن سليان فياض كاتب مديني، يحب المدينة ويرغب في رصد ساتها ومظاهرها، يحكى عنها معرفًا بها، لأنها الأقرب إلى نفسه؟ أم أن الأمر مختلف؟

أعتقد أن أرقام الإحصاء السابق، هي التي دفعت بالسؤال ليطرح نفسه بهذه السرعة، ولكني أرى أن تأجيل الإجابة عنه لعرض بعض الملاحظات قد يغير من نتيجة الإجابة، إن لم ينف السؤال أصلاً.

### الملاحظة الأولى:

على الرغم من كثرة القصص التى تدور أحداثها في المدينة فإن الخروج بمظاهر عامة تتردد بشكل واضح، أمر يصعب تحديده، فالمدن في قصص سليان فياض لا تمثل إلا صورة شاحبة، فقيرة، حتى إنه يمكن استبدال مسرح أحداث مدينة بأخرى دون أن تتغير معالم الحدث أو البنية نفسها، وذلك لأن ما يحدث في القاهرة يسهل حدوثه في الزقازيق أو المنصورة أو أية مدينة أخرى، فلا وجود لخلفية مدنية واضحة يسهل التعرف عليها، فهذا مقهى في مدينة وهذا شارع في أخرى وهناك مبنى في ثالثة وكورنيش في رابعة، أماكن متفرقة في مدن لا تلعب دورًا فاعلاً أو مؤثرًا، هي فقط خلفية شاحبة لا يبدو فيها العمق والرائحة والرؤية والإحساس. إن المظهر الوحيد لهذه القصص هو أنه يستحيل وقوع أحداثها في غير المدن.

#### الملاحظة الثانية:

إن عدم وضوح مظاهر شاملة لبنية القصص المدنية ـ من الناحية المكانية \_ ينفى الفرضية الموجودة فى السؤال المطروح، وضم القصص التى تدور أحداثها فى مدينة الزقازيق إلى عالم الريف يزيد من رفض هذه الفرضية.

ويعد ضم القصص التى تدور أحداثها فى مدينة الزقازيق لعالم الريف تعديلاً منطقيًّا لنتيجة الإحصاء الخادع فى صورته الأولى، وذلك لأن أبطال وشخصيات هذه القصص من أبناء الريف النازحين فى وقت مبكر من حياتهم للمدينة، إنهم طلاب صغار السن ما زالت تجرى فى عروقهم خصوبة الريف رغم أنهم يعيشون فى المدينة، فإذا أضيفت هذه القصص وهى (سندريللا، الشرنقة، اللغز، حلقة ذكر) إلى مجموعة القصص الريفية تعدل الإحصاء بواقع (١٩) قصة مدينية مقابل (٢٦) قصة ريفية، مع التحفظ على قصص (عندما يلد الرجل، كل الملوك يموتون، اللص والحارس) لأن أحداثها وأبطالها مدنيون لدرجة يصعب تصنيفها فى عالم الريف، فإذا تم استبعاد هذه القصص الثلاث لاعتبارات فنية، فإنه ينبغى إضافة قصة (التهمة) وهى من القصص المدينية غير المساة لعالم الريف، وذلك لكون جميع أبطالها وأحداثها تدور فى نطاق الريف الساكن فى المدينة لاعتبارات وقتية بسيطة. مع استبعاد قصة (الطائف مدينة جميلة) لكونها تحدث برمتها كاملة خارج مصر.

وبناء على هذه الرؤية يتعدل الإحصاء لشكله النهائي بواقع (٢٠) قصة ريفية، مقابل (٢٤) قصة مدينية وهي نسبة إن لم تدل على تقارب فإنها لا تشير أبدًا إلى تفارق.

#### الملاحظة الثالثة:

ترتبط هذه الملاحظة بالذوق الأدبى، لأن من قرأ أو يقرأ سليهان فياض يصنفه بدون تردد في عالم الريف، فالقصص المهمة، المحكمة البناء مثل (الغريب ـ امرأة وحيدة ـ عطشان يا صبايا ـ وبعدنا الطوفان) هي التي تعلق



بذاكرة القارئ بعد الخروج من القراءة. بل إن حكايات الريف وأحداثه وشخصياته وهمومه المطروحة في قصص (زيارة في الليل، الأعرج، الصوت والصمت، ضريح ولى الله المقدس، بلهنية، الغزوة الواحدة بعد الألف، عنزة خالتي جندية) تثير شهية القارئ لمزيد من القراءة، وتؤلمه ليتعايش مع الواقع الريفي أكثر من غيره.

## الملاحظة الرابعة:

وهى المسئولة \_ بكل ثقة \_ عن تحديد مدى تصريح الكاتب بميله، أو عدم ميله، للمدينة، وذلك طبقًا للنصوص نفسها، لأنها المسئولة تمامًا عن تأكيد فرضية السؤال أو نفيها، دون الالتفات للإحصاء.

من مقولة (المدينة تأكل سكانها) ينطلق سليهان فياض خلف هذا الورم الحضارى ليؤكد عبر العديد من الرموز والنصوص على كراهية راويه وبطله لعالم المدينة الشرير. يتخفى سليهان فياض في شخص المؤلف الضمنى ليتهاهى مع الأبطال في التصريح علنًا وضمنًا بكراهية المدينة، وخاصة إذا كانت العاصمة/ القاهرة، التي قهرته وقهرت أبطاله. يكره مبانيها وطرقها وازدحامها وبلادة أهلها، وانمحاء أحاسيسهم.

فالمدينة آلة ضخمة لا تكف حركتها، قلبها \_ كها يصف الراوى \_ "ينبض كدوى موتور ضخم لا يكف عن الطنين "من"، الساكنون فيها أشبه بآلات تدور في ترس ضخم، لا يتوقف ليرى شيئًا مما يحدث ولذلك يتعجب الدكتور حسن من عدم توافد حالة ولادة في "مدينة كبيرة تعج بالناس والمرض والميلاد والموت "من"، وكأن المدينة مجمع للمتناقضات، تبتلع في شوارعها كل وافد



غريب، ولذلك يخشى البطل في قصة (الذبابة البشرية) على حبيبته/ صفاء من الضياع "وأيقن أنه لا بد أن يذهب معها وإلا ضاعت في شوارع المدينة التي لا أول لها ولا آخر ""

ينظر الريفى للمدينة، نظرة مختلفة، فهى فى مخيلته "النهر العريض، الشوارع الفسيحة، العمائر العالية، المتاجر الكبيرة، أجسام الناس الكرشاء المترهلة، عيونهم التى تتدلى من تحتها الجيوب "(١٠٠٠). تتميز كما يسرى الريفى بالاتساع وارتفاع المبانى والمتاجر الكبيرة الدالة على زيادة حركة البيع والشراء، بها المتخمون بالمال والغذاء.

ويشترك ابن المدينة مع الريفي في كراهية المدينة، بل إنه يحنق عليها وعلى العلب الأسمنتية التي تملؤها "على الساطئ المقابل، في الضفة الأخرى، تنتصب العائر كرموز جنسية، كأعضاء التناسل كالبرج المزركش الوحيد والمآذن المنقوشة الألف. شرفات العائر عيون، غرفة أقفاص عصرية مفروشة بفاخر الأثاث. أسطحها نهايات مبتورة، متراوحة الارتفاعات والمساحات، كأقدار الخلق، في المدينة كتل من الحجر صهاء، كقلوب أهلها، تراصت عرضًا وطولاً، حفرت فيها بلا ذوق، وبتفكير تجارى خالص، فجوات ودهاليز، ظاهرها الغليظ خير من باطنها. باطنها خير من قلوب أصحابها.""

المدينة كما يراها بطل (صرخة في واد) لا يميزها إلا ارتفاع العمائر التي يسكن بداخلها أناس باطنهم أسوأ من باطن تلك العمائر، التي تتراص بجوار بعضها مثل الكتل الحجرية. إن الساكنين فيها سجناء في أقفاص عصرية، رغم فرشها بفاخر الأثاث، ماتت قلوبهم في هذه العلب الأسمنتية، ولذلك فهم لا



يفعلون شيئًا للمذبوح في قصة (عود كبريت) سوى "تحريك أقراص التليفون وراء النوافذ." المنت

إن ابن المدينة محاصر بمشاهد متكررة، تبدو من كثرة تكرارها وكأنها مألوفة، على الرغم من حقيقتها المرعبة، تومض في عقل يسرى وتتراكب في لحظة مراجعة مع النفس بعد مشاهدة جثة يوسف مسجاة في عرض الطريق "تقافزت إلى رأس يسرى مشاهد متناثرة. تبدو له اللحظة فقط مرعبة: لم يلتف ساعده حول زوجته منذ شهر. هي تقول له: لا نفس لى. هو يقول لنفسه: بركة يا جامع. خبر في صحيفة يعلن موت تاسع عالم في شهر واحد. لم يزد عمر أكبر هؤلاء العلماء سنًا عن الأربعين. أحدهم سقط في الطريق بذات السكتة القلبية، وحملوه إلى المشرحة، لم يعرفوا له بيئًا. أو شكت جثته أن تصير مسرحًا لمشارط الطلبة، اكتشفه فقط مأمور سجن، كان الميت قد شرف سجنه عدة أعوام، اكتشفه بقانون الصدفة، في البنك، وقفت الأرامل مبتهجات، يصرفن المعاشات، يمضغن اللبان، يرتدين الملابس الملونة، تفوح منهن روائح البودرة والأنوثة والعطور، برغم حداثة العهد بالحداد. عناوين الصحف حمراء بلون الحرب، سوداء بلون الانتظار، والأيام الهامدة.. "هنه،"

وعلى الرغم من وفرة الأجهزة الكهربائية الحديثة في المدينة، وهي الأجهزة التي تساعد على توفير الوقت والجهد والاستمتاع بالحياة، فإن يوسف في قصة (في زماننا) يضيق بها "سئم الراديو، وكره التليفزيون" كره التليفزيون - كما كرهه بطل قصة (المسلسل) لأنه في الوقت الذي يعرض فيه "مشاهد طبيعية بكر لا عهد له بها ومدنًا لم يرها من قبل حينًا تبدو كحلم جميل



وحينًا يراها مثل كابوس مرعب مزدحم بالعنف والفوضى. "" التليفزيون يصور مدنًا جميلة تبدو كحلم ولكنه لا ينفك عن رصد سهات مدن ـ مثل مدننا ـ تعج بالعنف والفوضى، عنف الواقع القائم على التهايز الطبقى وفوضى الزحام الذى على أساسه قام عالم المدينة بكل ما يحتويه من متناقضات تجعل الفرد فيه مثل قطرة ماء فى نهر عارم لا يتوقف لموت أحد "فى وسط المدينة تأكد أن أحدًا لن يتوقف له مربته وليحمله إلى طبيب أو إلى بيته. """

يرصد يوسف واقع المدينة "عالية الضجيج" مقارنة بواقع الريف "سيركب الأتوبيس ويصل إلى عمله في باب الحديد، في الموعد المحدد، ويرقب من النافذة قبل أن يجلس إلى مكتبه، رمسيس الحجرى الخالد، وهو يبول على وجه المدينة، من قدميه، ويغرقها بخير عميم، آباؤه كانوا يشربون من أباريق الفخار المبردة في هواء الليل، وهو لا بد أن يشرب من "الفريجيدير"، وهي لا بد أن تخيط ثيابها عند أحسن خياط، كجاراتها. "منه"

إن واقع المدينة رتيب، رتابة حركة البطل الآلية، رغم الصخب والزحام. ينظر يوسف إلى القاهرة في ميدانها الشهير، فيراها من مكتبه مبولة لتمثال حجرى وُضع من دون ذوق في إشارة مرور لدولة نامية، لا يرى فارقًا بين حياته الآن في المدينة وحياة آبائه القديمة في الريف، المظاهر فقط هي التي أدت لشدة الصراع "الكل أصيب بسعار المظهر وبالرغبة في مزيد من رياش العيش وآلاته المنزلية" ولذلك فهو يخاف على عالم الريف/ الفطرة من انتقال عدوى المدينة/ التناقض، إليه "المدينة تصيب القرية بعدوى أدوائها، ومن هم في الأسفل يقلد من في الأعلى، لم يحدث العكس أبدًا. """



ويرتبط الحنين للقرية دائمًا - بوصفها المكان الأموى الطاهر - بحلم تحرير الأرض والعودة إلى الفطرة. يبث بطل (جسر حي) مشاعره نحوها، وهو في طريق الموت، يشم رائحتها وهو يحلم بالعيش في حقولها "هل تشم رائحة الشعير والأرض؟ إنها تذكرني بقريتي، عشت في المدينة سنوات عدة بعيدًا عنها، كم أحن إلى قريتي الآن. "سميراها ساكنة في قلبه كحبيبة أبدية لأنه "كلها ابتعد عن المدينة يحسس بالألفة والونس الليلي وللأرض، عالمه الأزلى القديم. "سميرا

إن البعد عن المدينة في حد ذاته يعطى الإحساس بالألفة والونس، لأن الخروج من المدينة يستدعى الأرض البكر والطبيعة الحية حيث عالم الأزل والقدم والفطرة.

إن هذه الإشارات النصية \_ وغيرها مما لا يتسع له البحث \_ تؤكد على كراهية البطل والراوى ومن خلفها سليان فياض \_ الكاتب المتخفى في صوت المؤلف الضمنى \_ للمدينة، يحن دائمًا للعيش في الريف حيث يختبئ عالم الطفولة تحت قبو الذاكرة، ينهل من القرية حكاياته المختلطة بدمه رغم افتراقه جسديًّا عن العيش فيها.

### الملاحظة الخامسة (٥):

يؤدى تتبع تاريخ صدور المجموعات القصصية ـ التي أصدرها سليان فياض منذ الخمسينيات وحتى آخر مجموعة أصدرها الكاتب في التسعينيات ـ على عدم خلو مجموعة واحدة من القصص الريفية، فيا من مجموعة أصدرها سليان فياض إلا وتضمنت قصة أو اثنتين من القصص التي تحكى عن عالم



القرية، وفي هذا دلالة على عدم مفارقة الكاتب لعالم القرية الذي، وإن كان قد فارقه جسديًّا منذ ما يزيد على نصف قرن، إلا أنه ما زال يحمل في دمه جينها الوراثي، وهو الجين الذي يتنحى لبعض الوقت ولكنه دائمًا ما ينجب ابنًا (قصة) له/ لها نفس المردود الوراثي.

وهكذا يمكن القول - من واقع الملاحظات السابق ذكرها - أن علاقة سليان فياض بالقرية المصرية، التي هو واحد من أبنائها الذين تربوا فيها وكتبوا عنها، علاقة قائمة، شامخة رغم عنف السؤال المطروح وخدعة الإحصاء الأولى.

### ثانيًا: الفضاء المبهم

هو الفضاء غير المحدد بالمرة، وإذا أعطى المؤلف بعض التحديدات فإنها تزيد الأمر إبهامًا وغالبًا ما يتم الاستعانة بهذا الفضاء في قصص الأفكار حيث "تكون الأفكار فيها هي مصدر حيوية العمل، وهي التي تؤصل وتشكل وتدفع الزخم القصصي، بدلاً مثلاً، من العواطف، والاختبار الأخلاقي، أو العلاقات الشخصية، أو تحولات المصائر الإنسانية. "منا

ولذلك فإنه إذا عمد المؤلف لتناول أفكار تجريدية بعينها، ألبسها ثوب الحوار والشخصيات والحركة قصة تحكى، فإذا كان القالب لفكرته هو القصة القصيرة، أصبح أمر تحديد الفضاء فيها أمرًا لا فائدة منه، فالمهم لديه هو عرض الفكرة وفي سبيل عرضها يتنازل عن بعض التكنيكات الفنية، وفي هذا الشأن يقول د. سيد حامد النساج عن قصص الأفكار: "ونحن هنا \_والحالة هذه \_ يجب أن لا نتساءل عن الحدث أو الشخصية المتطورة أو الحركة المتدفقة أو



وحدة الزمان أو وحدة المكان أو ما شابه ذلك مما يكون البناء الفنى للقصة القصيرة. ذلك أن الكاتب أولاً وقبل كل شيء يستهدف التعبير عن (فكرة) مجردة. "ردد"

ويعد غياب الفضاء وعدم تحديده إحدى أهم سيات قصص الأفكار عند سليان فياض، ففى قصص (على الحدود، الكلب عنتر، ليلة أرق في حياته، السيطان، خريفان، القفص) يناقش الكاتب قضايا (الحدود السياسية والتواصل الإنساني، غياب الديمقراطية، ديكتاتورية الحاكم، العلم والجهل، القدر والوحدة، الحرية والعبودية) على الترتيب.

ففى قصة (على الحدود) يعرض سليهان فياض لفكرة السلام الذى ينبغى أن يسود العالم بدلاً من الحدود السياسية المصطنعة، التى تقف حاجزًا أمام التواصل الإنساني. يجسد لهذا المعنى حارسين - جنوبي وشهالى - يقفان على حدود دولتيها المتعارضتين. يتبادلان الحوار والزيارة ليتعارفا على جوهر الإنسان الحقيقي، بعيدًا عن الأسلاك الفاصلة لطبيعة واحدة تشرق لها شمس واحدة ويجمعها في النهاية ليل واحد.

وفى قصة (الكلب عنتر) يتحدد الفضاء فى سجن يرفض فيه عباس الاعتراف على أمور لا نعرفها، ويقرر المأمور بعد فشل كل وسائل التعديب الاستعانة بالكلب عنتر ليرغم عباس على الاعتراف. يتحدد الإطار السجنى كإطار لهذه القصة، إلا أن مكان السجن ونوع الاعتراف المطلوب وزمن الأحداث، يبهمه الكاتب لتبقى سلطة القهر السياسي هي الفكرة الواضحة في عناصر القص المبهمة.



وفى قصة (ليلة أرق فى حياته) يصور الكاتب حاكم إحدى الدول وقد جفاه النوم فى ليلته، فأرسل إلى مدير مكتبه الذى أعتقد أن الحاكم قد عرف حقيقة التنظيم السرى الذى يقوده هو ومن معه من أفراد التنظيم. الدولة والشخصيات (الحاكم، ومدير المكتب...) عناصر غير محددة توازى فى تجريدها الفضاء المبهم الذى أراد الكاتب من خلاله تصوير واقع الشعوب العربية الخاضعة قهرًا للحاكم المستبد.

ينحدر البطل من الشهال للجنوب سائرًا بالعربة في طرق وعرة "لكنه رأى الفضاء واسعًا أمامه لا شيء سوى الصحراء والسهاء والأفق وبينهها نباتات الصبار الجافة والأشواك والعطش "سس، الطريق إلى الجنوب - كها يرمز البطل - كالجنوب نفسه، الذي ما زال يعيش في كهف الماضي، ولذلك يهتدى حسن في طريقه - على الرغم من العلم الذي أتى به - بالنجوم "لم تكن على الأرض أية معالم لطريق، فتوقف بالسيارة وظل موتورها يهدر، ونزل ليرقب



نجمة القطب في الشال، وتابعها إلى الجنوب ووضع أمام نفسه نجمة بعيدة، يستهدفها في سيره خشية التيه، وعاد إلى سيارته يندفع بها نحو النجمة، مجتازًا أرضًا مشققة تنبئ أنه في الطريق الصحيح الى قريته"". الاهتداء بالنجوم، علم قديم ذكره القرآن الكريم، بقوله تعالى ﴿وَعَلَامَاتٍ وَبِالنَّجْمِ هُمْ مُ يَتَدُونَ ﴾". يهتدى حسن بنجمة القطب الشالى، في إشارة إلى التقدم والحضارة التي أتى بها من هذه البلاد، وخاصة وقد لبس "البدلة العجيبة التي جاء بها معه: الجاكت، السروال، الكرافت، الحلى لأمه وأخته.""

يعود حسن من الشال الوهمي إلى الجنوب الوهمي، يقود السيارة/ العلم إلى قريته القابعة في قلب الصحراء وهو يحلم بأيام مجيدة كقائد منتصر "آه كم سيعيش في قريته أيامًا مجيدة لم يعرف مثلها عنترة حين عاد بالنوق الحمر، من لدن النعان، مهرًا لعبلة. ستكون هذه السيارة مهرًا لعبلاه، ليته كان شاعرًا ليفخر بسيارته فخرًا دونه فخر امرئ القيس بفرسه، ليت قريته أنجبت شاعرًا ليمدح له السيارة وصاحب السيارة."

ويصل حسن إلى قريته فيراه أهله، يرتجفون من رؤيته ومن سيارته التى اعتقدوا أنها الشيطان "وتوقفت البنات مشدوهات وأنصت النسوة والرجال وأسرعت البنات تلقين بالدلاء وتعدون إلى القرية فزعات، صارخات: الشيطان، الشيطان، وكان النسوة والرجال ينظرون مبهورين الى الشيطان يقبل نحو محلتهم من بعيد، من قلب الصحراء. شيطان أحمر تنعكس عليه أشعة الشمس، يرتدى عباءة زيتونية اللون." وسيما



لقد أراد الكاتب أن يرمز من خلال هذه الحادثة للصراع بين السمال والجنوب متخذًا من السيارة والطريق أداتين معبرتين عن حالة كل من السمال المتقدم في مقابل الجنوب المقفر، ولأن الفكرة هي ما يؤرق الكاتب ويشغله لذلك أنبهم الفضاء عبر تحديدات وهمية ترمز للفكرة أكثر من اتخاذها لفضاء واقعى يعكس هذه الرؤية.

وفى قصة (خريفان) ينمحى الفضاء ويغيب فى ثلاثة عناوين جانبية، أحدها يصور حوارًا بين نخلتين عجوزين جمع القدر بينها فى الطريق "فى خلاء المدى، كانت نخلتان، شامختان، وحيدتان، إحداهما ذكر، والأخرى أنثى، كانتا قد بلغتا من العمر أرذله، ولم تعد إحداهما تخرج لقاحًا، ولا الأخرى تثمر ثمرًا "شن، والثانى والثالث يصوران مدى سوء العلاقة التى وصلت بين زوجين لدرجة تجعل زائرة من الآخرة تزور البطل لتواسيه وتقنعه بعدم تطليقها، وقد استخدم الكاتب تقنية العناوين الجانبية ليصور فكرته عبر العديد من الزوايا التجريدية المختلطة بعناصر القص. شغلته الفكرة فضاع الفضاء كما ضاعت الشخصيات والحدث.

وفى قصة (القفص) يعمد الكاتب إلى الفضاء المبهم بنية توضيح فكرته التى تدور حول الحرية التى يحارب الإنسان من أجل الحصول عليها، ولأن الفكرة ذات مظاهر متعددة، لذلك لجأ الكاتب إلى تقسيم القصة إلى خسة مشاهد منفصلة يحمل كل مشهد منها عنوانًا فرعيًّا ناقش من خلال (حلم الشاعر) الحرية بمعناها التجريدي، ثم انتقل إلى حرية (العبد، السجين، المدرس، الدينمو، ملاحظات قارئ). يصور فى كل مشهد زاوية من زوايا



الحرية التى يرغبها. يرفضها الإنسان لاعتبارات اقتصادية ونفسية. لقد صاغ الكاتب فكرته في قصة منحها "أثوابًا مختلفة لفكرة واحدة ولذلك جاءت شخصياته غير واضحة الملامح، فالفكرة غالبة على الشخصيات، لأنها هي وحدها المقصودة، فمن هو صاحب القفص؟ وما طبيعة السيد؟ وما علاقة السجان بالسجين؟ تلك شخصيات مسلوخة من علائقها الاجتهاعية، معزولة عن الحياة. إنها شخصيات مجردة تجسم فكرتها، وتؤدى في النهاية إلى العبرة المقصودة"(١١٠٠).

لقد صاغ سليمان فياض أفضية عديدة، بعدد العناوين الجانبية، تتقارب فيما بينها لتصنع جزيرة يحط عليها الإنسان الضائع المطحون في فضاء غير محدد، والمقطع الآتي يجمع كل أدوار الفكرة التي دار حولها الكاتب "رجل الشارع ضحك، أمسك بالصحيفة بالقفص، بحلم الشاعر. مزقها، قطعة قطعة. رجل الشارع فكر: لكن السجين اعتاد السجن، لذلك سيعود إليه، والعبد ألف عبوديته، لذلك لن يخرج منها، والدينمو مثّل دوره كثيرًا، حتى نسى نفسه، حتى صار أسيرًا للجبن، لذلك لن يكون مدير مصنع. لقد ماتوا والشاعر لم يكذب."(١٧٠٠)

# ثالثًا: الفضاء المتشطّي

هو الفضاء المتعدد. المتقطع بها لا يمكن معه الإمساك بفضاء واحد شامل للقصة، وقد ظهر هذا الفضاء في مجموعة القصص التي تتخذ من أحداث الخامس من يونيو ١٩٦٧م، محورًا لها، يدل على ذلك عنوان المجموعة



(أحزان حزيران)، والتى تضم ست قصص، أفرد منها - الكاتب - أربع قصص للدلالة على هذا الحدث، بالإضافة إلى قصة (العودة إلى البيت) والتى وردت في مجموعة (العيون).

لقد أصابت هزيمة يونيو المجتمع العربى بشرخ كبير، كشفت من خلاله عن ضعف الأنظمة العربية فى إقامة مجتمع عربى مترابط، ليقف ضد هجهات الاستيطان الصليبية الجديدة، ولقد أدت هذه الهزيمة في العدادي المستبد، التفكير جديًّا فى بناء المجتمع الديمقراطى، بعيدًا عن الحكم الفردى المستبد، وما من شك فى أن الشباب العربى وقتئذ قد صحا على انهيار الحلم العربى، مما دفع به إلى الكفر بكل القيم والمبادئ التى كانت سائدة فى هذا الوقت.

وقد اختلفت رؤى الكتّاب فى تفسير هذه الأزمة، ما بين محبط يصور روح اليأس والفشل، وحالم بعودة الروح وبناء الأمل، يرى بصيص النور فى واقع الظلمات، وقد بزغت قصص سليان فياض لتتخذ من عمق المواجهة الحادة والمباشرة مع العدو محورًا لها، تصور عبر العديد من المواجهات، صلابة الإنسان العربى وولعه بالمواجهة حفاظًا على الأرض والعرض. تحمل - رغم مرارة الهزيمة - بصيص نور، بإعادة تغيير الأوضاع.

وبالنظر إلى نوع الفضاء الموجود في هذه القصص، لاحظ الباحث أنه على الرغم من إمكانية تحديد الأرض العربية الواقعة تحت الخطر الإسرائيلي (فلسطين، سيناء)، كفضاء عام لهذه القصص \_ وهذا مما يسهل مهمة الباحث \_ فإن إدراجها ضمن الفضاء المتشظى/ المتعدد، هو الأنسب وذلك لاعتبارات فنية تحكم بنية هذا النوع من القصص.



وأبوز هذه الاعتبارات أن تصنيف هذا النوع من القصص تحت ما يسمى بأدب الحرب أو المقاومة . يفرض \_ في البداية \_ نفسه، وذلك باعتبار مضمون الحدث. "لأنه إذا كان الإنسان "فاعلاً، أى مكافحًا ومناضلاً على نحو إيجابى في مواجهة غاز معين فإن الأدب الذي يصور ذلك يمكن أن يطلق عليه أدب مقاومة "(س، كها أن لأدب القصص الخاصة بالحرب سهات معينة، تختلف في رصدها من حرب لأحرى، وذلك تبعا لنوع الحرب التي يتم تصويرها، فإذا كانت الحرب المصورة، هجومية، فاتحة، ينتصر فيها جيش الكاتب، أصبح الأمر مختلفًا عن الحرب التي تحدث فيها الهزيمة، ويتحول فيها الأمر إلى دفاع بغية الصحويومًا لاسترداد الأرض، وأعتقد أن تشظى المكان القصصي من أبرز السهات التي تظهر مصاحبة لأدب الحرب الدفاعية الانهزامية، حيث يصبح ضياع الأرض \_ واقعيًّا \_ دافعًا قويًّا، بل ويتهاشي منطقيًّا \_ مع تشظى المكان فنيًّا.

كما أن النقاد والمنظرين قد أوضحوا - من خلال رصد العديد من القصص القصيرة - خطوطًا يسهل من خلالها التعرف على طبيعة البنية التى تحكمها، وعدوا - من ضمن ما عدوا - مبدأ الوحدة باعتباره من أهم خصائص القصة القصيرة ف"مبدأ الوحدة يعنى فيما يعنى الواحدية، أى أن كل شيء فيها يكون واحدًا"(۱۲۰۰۰)، وخلصوا - في قضية المكان - إلى أن "فن الرواية لكاتبها أن يستغرق في وصف مكان متميز عددًا من الصفحات، أما القصة القصيرة فطبيعة زمانها وشخصياتها وحدثها الوحيد البسيط لا تحتمل إلا مكانًا واحدًا، وربيا لا تتناول غير جانب منه "(۱۲۰۰۰)، فإذا تم تأمل قصة الحرب في مبدأ تعاملها مع المكان، أمكن التوصل إلى أنه يصعب تحديد مكان واحد لها، لأنه من



البداهة أن الحرب تقوم بين جيشين من مكانين، يحتل فيها جيش أرض الجيش الآخر، فإذا أضيف إلى ذلك \_ طبقًا لما يحدث في قصص سليان فياض \_ أن الحرب تقع بين مجموعة/ العرب ضد واحد. إسرائيل فإنه من الصعوبة بمكان تحديد مكان واحد تقع فيه أحداث قصة الحرب.

وقد استتبع خرق قانون وحدة المكان في القصة، أن ظهرت تقنيات فنية تتماشى في رصدها مع هذا الخرق، فالمكان المتعدد يستدعى شخصيات متعددة وأزمانًا مجتلفة وتصويرًا للحدث مختلفًا، وسوف يناقش الباحث في العرض الآتى ما يخص تعدد الأماكن، مرجئًا دراسة باقى التقنيات والأساليب المتعلقة بهذا النوع من القصص \_ إلى ما هو متصور في خطة البحث من دراسة (للشخصية، الزمان).

في قصة (العودة إلى البيت) تظهر الأماكن المتعددة عبر رحلة محمد بن إبراهيم وهو في طريق عودته إلى البيت. تبدأ من المعسكر الموجود على الشاطئ الغربي للقناة عقب الهزيمة "أخذ الرجال يغرسون المجاريف في الخنادق ويرفعونها قاذفين بالرمال على الجانبين، حفنات من الرمال الرطبة الساخنة لا تثير كثيرًا من الغبار. بينها أطراف مهترئة من جذور الأشجار الفواحة الرائحة بينهم ريفيون وعمال وموظفون من الصعيد الأعلى والصعيد الأوسط والدلتا، من المدن والقرى والكفور والنجوع، إطلاق النار قد توقف. المسافة بين هذا المعسكر والعدو عارية تقريبًا من أية قوة ذات خطر. لن يجازف العدو بالاستمرار في الزحف وإيقاع نفسه في شبكة معقدة من الترع والمصارف والمدن والقرى."(١٠٧٠)



تبدأ رحلة العودة من تحديد نقطة مكانية فاصلة بين زمنين (ما قبل الهزيمة وما بعد الهزيمة)، وبين مكانين (معسكر الجيش المصرى، والعدو)، ترصد بداية الرحلة التعدد المكانى بذكر أماكن الشخصيات (الصعيد الأعلى، الصعيد الأوسط، الدلتا، المدن، القرى، الكفور، النجوع) تبدأ بالعموم وتنتهى بالخصوص، للإشارة إلى امتداد أثر الحرب في كل مكان.

من المعسكر تبدأ العودة التي هي في مقابل النذهاب، والعودة - كما تتضح في القصة \_عودتين، عودة بالجسد إلى البيت وعودة بالذاكرة لاسترجاع الماضي. تتوازى العودتان على طول القصة، ولكل منهما أماكنه.

## العودة الأولى:

بالجسد وتبدأ كما ذكر من المعسكر إلى القاهرة "في شوارع المدينة كان الناس ينظرون إليه بدهشة. لاحظ ذلك، قال له رفاق وحدته أن يلبس ثوبًا مدنيًّا "نست في القاهرة يزور صديقه رأفت "وانعطف محمد والجًا مبنًى حكوميًّا، صافح زملاء رأفت في المكتب وجلس "نست، وفي حركة سيره في القاهرة يلاحظ وقع الهزيمة على أهلها "ما تزال السيارات تجرى في المدينة والقطارات والقوارب والمقاهى مفتوحة والناس جالسون على مقاعدها وآخرون يروحون ويجيئون ويتحدثون، لاحظ أن الأحاديث مرتفعة الأصوات، ساخنة الكلمات، حركات الأيدى والأقدام والنواجذ عصبية، مشاحنات لأسباب تافهة. سمع أطرافها من الأتوبيس، في المقهى، على الرصيف، في محطات الانتظار، في مدخل دور السينها. "نست إن حركة محمد بن إبراهيم الواسعة على الرغم من قصر المدة التي قضاها في القاهرة - تدل على تشتته وتشتت أماكنه التي يردها (الأتوبيس، المقهى، الرصيف، محطات الانتظار، دور السينها)، ويركب محمد



القطار متجهًا إلى مدينته، وفي القطار تتشظى الأماكن عبر النظر السريع من القطار المتحرك "في القطار لم يستطع أن يغفو، ودت كل جوارحه أن تنام. هجعت جوارحه إلا عينيه وجزءًا من مخه يفكر بلا انقطاع وجزءًا آخر يتدفق بالذكريات. تتوالى القرى والمدن عائدة إلى الخلف مع أعمدة التليفونات ومصابيح النور والأشجار السامقة والقنوات والمصارف، تتغير درجات الضوء والظلال ودوائر الأفق المخضرة على اتساع المدن، هذا هو الوطن. "ست إن عبارة (هذا هو الوطن) تكفى للتدليل على كثرة ما شاهدته عيناه من أماكن تظهر وتختفى كبقعة ضوء، ومن المدينة يتجه إلى قريته سيرًا على الأقدام "تذكر أيامًا مضت في سنوات بعيدة. كان يأتي من قريته سائرًا على قدميه إلى هذه المدينة . غالبًا بلا سبب وغالبًا ليقطع الفراغ والصمت ويرى الدنيا خارج قريته، ثم يعود بنفس الطريقة. "س»

وفي طريق العودة إلى القرية يرى كثيرًا من القرى والكفور، يواسيهم بذكر أسائهم دون تسمية قريته في أبنائهم المفقودين "أيكون ابنك المفقود هو هذا الرجل الوحيد، يا طوخ، يا طنبول، يا سنفا، يا طهواى، يا قرقرة، يا كفر العناينة، يا خطاب، يا دماص، يا عزبة العبيد، يا قريتى؟ " وهكذا تتقاطع الأمكنة عبر رحلة العودة إلى أن يصل إلى بيته ولكنه يقرر بعد دخوله من دون أن يراه أحد من إخوته أو والديه العودة إلى معسكره، لأنه الآن بيته الحقيقي.

#### العودة الثانية:

العودة الثانية تكون بالذاكرة، حيث يسترجع ما حدث في الساعات الست له ولشخصيات أخرى. تتوازى مشاهد العودة من سيناء مع حركة



الجسد بالعودة إلى البيت، أذكر منها \_ لعدم الإطالة \_ ما أجمله من مرارة أثناء العودة من سيناء "خلال الأسابيع القليلة الماضية كانوا يعودون من سيناء بدون مدرعاتهم تقريبًا. سائرين على أقدامهم يدفعهم الجوع والعطش صوب النهر يقاومون الموت صبرًا تحت الشمس المجرقة وبرودة ليالى الصيف الصحراوية رؤسهم محنية وعيونهم مشدوهة مما حدث."(١٨١٠)

وتستمر الذاكرة في العودة إلى الوراء، تصف رحلة عودتها مرة وحكايات مريرة عن شخصيات بطولية انهزمت من فعل الخيانة مرة أخرى، من أماكن متعددة تتضافر الحكايات وتتعدد الأفضية، فضاء الصعيد بحكاية العريف، وفضاء الدلتا بحكاية فلاح المحلة، ولذلك تتميز العودتان بصعوبة الحركة الجسدية وانهيار الحالة النفسية وهو ما أثر على تشظى المكان فنيًّا.

وفى قصتى (الإنسان والأرض والموت، أحزان حزيران) تتتابع الأمكنة وتتعدد، بفعل استخدام (المونتاج الزمنى) حيث "يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتًا في المكان بينها يتحرك وعيه في الزمان. "٢٠٠٠

فى القصة الأولى يقبع الراوى فى حفرة عميقة فى باطن الأرض، يسكن فيها لمدة نصف ساعة، منتظرًا مرور دبابات العدو كى يلصق فيها قنبلته، وفى هذه المدة تتداعى إلى نفسه أماكن، تقسم حسب درجة وعى الذاكرة بها إلى:

1- أماكن بعيدة: يذكر فيها (مدينته في الدلتا، محطة القطار، السوق، المعهد الديني، الإسهاعيلية، ديرب نجم، معسكر التل الكبير، معسكر البطل أحمد عبد العزيز، الحارة، رفح، غزة) وهي أماكن سكنه ورحلته للالتحاق بمعسكر التدريب في الأراضي الفلسطينية.

٢- أماكن قريبة: وذلك بتذكر ما حدث له منذ التحاقه بمعسكر البريج فدائيًّا، وهي الأحداث الأقرب إلى الذاكرة، لذلك يحكى فيها. عنها باستفاضة، وذلك على عكس الأماكن البعيدة في الذاكرة، فهي لا تشكل بؤرة حقيقية في عقل الراوى رغم أنها أماكن ألفة، وذلك لسببين:

أ-اقترابها في الزمن من الحدث الرئيس الذي يعيشه حاليًا في الحفرة.

ب \_ إنها أماكن ألفة لنفسه، لأن ذهابه للمعسكر كان عن إرادة واختيار ليحقق بها ذاته.

وتنسحب الفكرة نفسها على قصة (أحزان حزيران)، حيث يقبع البطل/ عربى قعيد الفراش في غرفته بعدما فقد ساقيه. تتعدد الأماكن وتتداخل أمامه من خلال:

1 ـ حركة بالعين: \_ من خلال الشرفة \_ التي يرى بها شارع القصر العيني و منى كلية التجارة.

٢ - حركة بالوعى: يتذكر من خلالها (قرية الطفولة، سيناء) بل والدنيا كلها،
 كي تشاركه

مرارة الهزيمة النفسية التي يعيشها وفي سبيل ذلك، يستدعى (فيتنام، موسكو، ألمانيا، باريس، الهنود الحمر).

وفى قصتى (الرجل والسلاح ـ وجسر حمى) يظهر الفضاء متقاطعًا عبر جدلية (الموت والحياة ـ والداخل والخارج).



# ففي قصة (الرجل والسلاح) يتوزع الفضاء عبر ثلاثة أماكن هي:

ا الموقع الحالى: وهو الموقع المراد التخلى عنه "كل شيء ينبغي أن يترك هنا، لكنه ينبغي أن يدمر. الوقود لم يصل مزيد منه بعد، الموجود لا يكفى لعودة الآلات، ستترك أولاً وآخرًا في الطريق، لذلك ينبغي أن تترك هنا، أطلالاً محترقة. "(١٨٠٠) يتركه الجنود والدموع تذرف منهم ف"رمال هذا الموقع يا صلاح مكونة من عناصر الشهداء، الشعر واللحم والأظافر والعظام، ليسوا بحاجة الآن إلى مزيد. "(١٨٠٠) يتركون خلفهم آلاتهم العسكرية لأنها تعنى العدو، على وعد برجال "سيدفع بها وادينا دائمًا إلى هضابك وقممك وسهولك يا سيناء. "(١٨٠٠)

٢ ـ طريق العودة: إلى الجنوب فرارًا بالحياة "تدور العربات وتنعطف من وراء الهضبة وتخرج إلى طريق سهلى ساحلى طويل يتلوى بين الكثبان يبدو من بعيد جدولاً متعرجًا، تلمع صفحة ما فيه من المياه، ليس من جديد غير ما يحزن القلب ورحلة العودة، أوه. العودة الحزينة بلا حصاد، بل بالخسائر أيها الرجال. مغافرنا ودروعنا بقيت هنا وراءنا في الهضاب"(١٨٨٠).

٣ ـ نقطة الوصول: أو المكان الهدف، وهو ما يأمل صلاح ومن معه في الوصول إليه بعد هذه المسيرة المضنية، التي لا يجد لها اسما يطلقه عليها، ولم يستطع صلاح أن يصل إلى هدفه/ مكانه، لأنه ـ أي المكان ـ يتشظى عبر جدلية الحياة بالهروب من طائرات العدو "فيها كانت طائرة تدور وتنقض في سرعة بالغة، كان الرجال يقفزون من السيارات ويعدون بعيدًا عن الطريق وينبطحون في جوانب الهضاب وخلف الصخور ووسط الرمال" منه، وذلك في



مقابل جدل الموت، بدلاً من العودة بعار الهزيمة "فكر صلاح في بندقيته لو كانت معه الآن لأصاب طائرة من مكانه" ممه ولذلك يموت صلاح دون أن يصل إليهدفه بالعودة لإحضار سلاحه "تذكر حين انحنى ورفع كيس مهاته. كان قد أسند سلاحه الى الأرض وحين أدخل الذراع الآخر في حزام الكيس الآخر، كان، قد نسى سلاحه تمامًا "ممه، أو بالوصول لمكان آمن من طائرات العدو "صرخ العريف محذرًا حين رأى طائرة تنقض على الوادى الذي يعدو فيه صلاح قادمة من ورائه. رقد كل الرجال متباعدين إلا هو ظل يعدو راكعًا ثم انتهى كل شيء. خر جسد صلاح". "".

وفي قصة (جسر حي) يتوزع الفضاء بين جدلية (الخارج والداخل) فالخارج الفسيح يشمل الأرض العربية التي توافد إليها فدائيون من مختلف الأقطار لتحريرها من المستوطنات المزروعة بداخلها "كانوا ستين شابًا امتزجت رائحة عرقهم الخصبة، برائحة التراب الرملية والتين الشوكي وأعواد الشعير الخضراء، كانوا قد انحدروا نحوهم من فوق الهضاب ببنادقهم اليدوية، استلقوا على جنوبهم وراحوا يتدحرجون إلى السطح واحدًا بعد الآخر، وعبروا متسللين في نظام رقعة التين الشوكي ثم رقدوا زاحفين في حقل المشعير الواسع وأطلوا من حيث توقفوا عن الزحف على مساحات الرمال "دات. يتراص الفدائيون العرب من مصر وسوريا وغيرهما في حقل الشعير الواسع، استعدادًا للهجوم على المستعمرة الإسرائيلية، التي تشكل الداخل الحصين "أمام أسلاك المستعمرة الإسرائيلية. كانت المستعمرة الآن غارقة من الداخل في أنوار الكهرباء، التي استلقت رقاعها المستطيلة، في فناء



هنا، وآخر هناك "٥٠٠٠. يتحصن الإسرائيليون في المستعمرة متوسلين بالجدران والأسلاك والإضاءة الصناعية، لمواجهة الخارج الفسيح، وذلك لأنهم "يحاربون جيدًا طالما كانوا في دبابة أو طائرة أو خلف جدران كهذه الجدران ما داموا خارجها "٥٠٠٠. يتناص الكاتب مع الآية القرآنية التي تصور هذا المعني، بقوله تعالى ﴿لَا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُحَصَّنَةٍ أَوْ مِنْ وَرَاءِ جُدُرٍ ﴾ ".

وهكذا تستمر جدلية الداخل/ الخارج، باستدعاء العديد من الرموز النصية المتجادلة عبر أماكن عدة، ترسمها حركة الشخصيات التي يمكن تحديد أفضتها:

١ \_ عطية \_\_\_ فضاء مصر

٢\_ أحمد \_\_\_ فضاء سوريا

٣- الإسر ائيليون \_\_\_\_ فضاء التشظى في العالم كله "وراحوا ينصتون بدهشة إلى المستوطنين الوافدين من أنحاء الدنيا."(١١٠٠)

ولا تتحطم كل هذه الجدليات إلا بعبور العتبة الفاصلة - أسوار المستعمرة - بعد ما حول عطية نفسه لجسر يعبر عليه الفدائيون لداخل المستعمرة "ويعبرون واحدًا بعد آخر هذا الجسر الحي الذي صنعه عطية بظهره الذي راحت تنتشر في ثيابه الدماء، وكان جسده يهتز وينضغط تحت ثقل الرجال، ثم يتمدد للحظة قصيرة، لا يلبث بعدها أن يتداخل، حين يضع الرجال أقدامهم على كتفه، ويقفزون برشاقة، ويعدون عبر الأفنيه والأقبية والطرقات في قلب المستعمرة. "نودن

وهكذا يتضح أن الفضاء المتعدد. المتشظى لم يظهر فى قصص الحرب إلا كتعبير عن تشتت الإنسان العربى فى هذه المحنة التى أصابته بالدوار فلم يعد بوسعه أن يحدد واقعيًّا أو فنيًّا عن الأرض الواحدة أو الفضاء المتهاسك فى وقت سلبت فيه الأرض وانتهك فيه العرض.

إن تشظى الشخصيات وضياعها وكثرة حركتها وأمكنتها، وتشظى الوعى القادر أحيانًا على الاستيعاب وأحيانًا كثيرة على التفتت، وتشظى الجدليات (الموت - الحياة) و(الداخل، الخارج) - يوازى في درجاته تشظى الفضاء الذى هو نتيجة لكل حالة غياب يبتعد فيها الإنسان عن الدفاع والنصر والحفاظ على الوحدة والكينونة.

#### \* البيئة:

أما عن عنصر البيئة، أى القطر العربى الذى تدور فيه أحداث القصص، فقد تبين أن جميع قصص سليان فياض تحدث في مصر، تتوزع - كا سبق القول \_ بين (الدلتا والصعيد)، تتخذ من الطقس المصرى بشمسه وقمره، ليله ونهاره، نيله وترعه، قراه ومدنه، خلفية تعبر عنه، ولم يخرج سليان فياض - خارج هذا القطر - إلا في قصتين:

الطنين والجبل: حيث تقع الأحداث في منطقة السلط بالأردن، وهي المنطقة التي عمل فيها سليان فياض مدرسًا، فكتب عنها متأثرًا بها واصفًا طبيعتها الجغرافية "الليلة باردة لكن المطر قد انقطع طوال ثلاثة أيام، ظل يهطل وقدم السلط الجبلية الخمس غارقة في سحاب أسود



مطر. قطرة الماء الواحدة تملأ حفنه. برغم المنحدرات الجبلية. يجرى الماء كالسيل حتى الركب"(١٩١٠).

Y \_ الطائف مدينة جميلة: وقد كتبها ليحكى فيها عن فترة عمله في المملكة العربية السعودية، متخذًا من الخلافات السياسية خلفية يحكى عنها ما حدث له وللمصريين العاملين معه.



# الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز

### ا ـ البيث

"بدون البيت يصبح الإنسان كائنًا مفتتًا "سه. بهذه العبارة المكثفة يوجه جاستون باشلار إلى أهمية البيت من حيث هو "ركننا في العالم. إنه كها قيل مرارًا، كوننا الأول "سه، ولذلك فليس المقصود من دراسة البيت "ذكر مختلف أجزائه وتبيان وظيفة كل جزء وما تمنحه لنا من الراحة، بل على عكس هذا تمامًا، إذ يتوجب علينا التجاوز عن وصف البيت ـ سواء كان إيراد حقائق أو انطباعات ـ للوصول إلى الصفات الأولية التي تكشف ارتباطًا بالبيت يتوافق على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكني. "سه،

والبيت عند سليهان فياض له أنهاط عديدة، ويقبل في مجموعه الدخول تحت العديد من التقاطبات، وأعتقد أن أبرز هذه التقاطبات هو تقاطب (البيت الريفي في مقابل البيت الحضري/ المدنى والبيت المهجور في مقابل البيت المعمور).

# أولاً: البيث الريفي في مقابل البيث أكضري:

### ١ - البيت الريفي

على الرغم من هجرة سليمان فياض من الريف مبكرًا فإن الكثير من ذكرياته حول/ في البيت الريفي ما زالت راسخة في مخيلته، وذلك لأنه يمثل



بيت الأحلام الأولى ـ بحسب اصطلاح باشلار ـ حيث "تظل ذكرياتنا عن البيت الذى ولدنا فيه محفورة، بشكل مادى فى داخلنا، ولذلك فنحن نعود إلى البيت القديم بعد تجوال سنين عديدة "(سنة نعود إلى بيت القرية/ الأحلام الأول، والذى تتوزع الأحداث والإقامة فيه بين بيوت الفلاحين البسطاء، فى مقابل بيت العمدة وبعض رجال الإدارة (الأعيان).

وقد رصد سليان فياض العديد من نهاذج هذه البيوت، حدد من خلالها السهات الفارقة لكل منها، وقد حاول من خلال هذا الرصد إيضاح بعض ملامح التهايز الطبقى:

أ ـ بيت العمدة: فبيت العمدة تميزه عدة صفات، فهو متسع مثل دار العمدة شكرى في قصة (ضريح ولى الله المقدس)، يدل على ذلك قول السارد وهو يصف حال اجتماع كبار رجال القرية، وهم يتشاورون لحل أزمة دفن سلامة النجار "فاسترخوا في قاعة الراحة الكبيرة بالدوار """. إن بيت العمدة شكرى يتسع للعديد من الرجال، وبها نوافذ واسعة "ونسائم النوافذ العديدة الواسعة في القاعة الفسيحة تهب من بحرى إلى قبلى """، وأمامها المصاطب "كان العمدة شكرى جالسًا على مصطبة الدوار وظهره إلى نافذة مسجد الشعايرة """، ويضيء كها في دار العمدة الجوهرى "انتشرت الكلوبات في ساحة الدوار، وفرشت الحصر، وذبح عجل على مدخل الدوار """.

وتتحلى الدار بالأثاث الدال على غيزها وسط دور القرية "كان الكل مستلقيًا فوق السجاجيد الحائلة اللون، وتناثرت أوضاع الوسائد والمساند والرؤوس في القاعة الشرقية "دسي فالسجاد الملون والوسائد دائمًا في دار العمدة،



وكذلك التليفون، الذي يعد وسيلة اتصاله بالسلطة الأعلى في المركز "تمكن عامل التليفون من الاتصال بالنقطة ونقل الأخبار إلى الضابط"" من الاتصال بالنقطة ونقل الأخبار إلى الضابط

ودار العمدة لا تخلو من تواجد رجال القرية/ الأعيان، والخفر، والفقرة الآتية تجمع الخصائص السابقة كلها "وتوقف الأعرج أمام دوار العمدة، في رقعة الضوء كان العمدة جالسًا على حصير ومتكتًا على وسادة فوق مصطبة عريضة وحوله يجلس مشايخ البلد، وعلى الجانبيين، يقف ثلاثة خفر، على أكتافهم بنادق وفي أيديهم عصى، وفوق رءوسهم، كان الكلوب يلقى في ساحة الدوار ضوءًا ألاقًا، وطنينًا دائمًا" (١٠٠٠). إذن فالاتساع والضوء والأثاث وتوافد الأعبان ملامح رئيسة لدار العمدة.

ب - بيت صغار الفلاحين: وعلى النقيض من بيت العمدة يأتى بيت صغار الفلاحين يتميز بقلة الأثاث، مثل بيت رشاد الفقير "ورأته في العتمة يفرد الحصير ثم المرتبة ويسوى الوسادة" منه وبيت على غنيم، الذى دل على وضعه قبل أن تبوح بها الأحداث "في أرض الغرفة كانت حصيرة ووسادة وبجانب الباب كانت بعض الكراكيب: مكنسة ومصباح وموقد وأشياء أحرى، وكانت الجدران الطينية منقوشة بآثار مسامير وبقايا سواد لدماء حشرات " منه وشوات " منه و سامير وبقايا سواد

ودائمًا ما تكون حظيرة البهائم في قلب الدار "وفي الجدار المقابل للباب كانت نافذة خشبية في أعلاها دائرتان من السلك المشبك، وأنصت لأصوات الدجاج والحام والديوك "نس، واللمبة الصغيرة، هي وسيلة الإنارة الوحيدة في بيت صغار الفلاحين "ورأى الضوء من بين ألواح الباب السميكة، ضوء اللمبة أم شعلة "نس، وفرن الخبيز دائمًا في وسط البيت "ودارت عيناه في القاعة،



كانت جدران مطلبة بالطين وكان يتصاعد فوق الفرن دخان اللمبة كشريط تتهاوج نهايته مع نسمة غير منظورة "تنت". أو تحت السلم "تحت السلم يقبع فرن الخبيز الكبير "تنت" ويستغل الفلاحون ـ غالبًا ـ الحوائط الطينية السميكة لإخفاء ما يعتزون به "وقامتِ نبوية وخطت نحو الحائط وأزالت عنه طبقة من الطين أسفل الفجوة فبانت لها كوة معتمة فأخرجت منها صرة وفتحتها "تنت"، ودائبًا ما تجد الفئران وغيرها من الحيوانات الضالة مرتعًا في بيت الفلاح "من جحر في بحراية القاعة، خرج فأر محركًا ذيله ورفع رأسه لحظة منبها، ثم وثب إلى الفرن وغاب داخله "تنه وللبيت باب خشبي ضخم "وأخذ يتأمل بدهشة الباب الضخم "تنسى الضخم" وفي الباب يد حديدية يقرع بها من بالخارج ليسمع من بالداخل "ووقف أمام الباب. مد يده إلى أعلى لاهشًا، إلى الحلقة الحديدية في الباب الضخم "سن».

وسطح البيت هو المتنفس الطبيعى لضيق البيت، فه و مكان للمبيت "وبتنا ليلتنا فوق السطح" أو للتأمل "سيدى على دلوقت حيطلع على السطوح ويفضل يبحلق للبيت الخربان" أو للاتصال مع الجيران وذلك كما حدث لكل بيوت القرية في قصة (الهجانة)

وبعامة، فبيت الفلاح يتكون من أشياء أساسية، أجملها السارد في قصة (العيون) "لكن أريد أن أرى البيت، حملت المصباح أخذت تتجول به معه: قاعة الفرن الشتوية، الحظيرة، السقف، السلم، سطح الدار """.

ج - الكوخ: وفي مقابل بيوت الفلاحين الفقيرة، تظهر أكواخ عال التراحيل، وهي الفئة الأشد فقرًا في التركيب الطبقي لسكان القرية \_ كمكان للسكني، تتميز بوضعيتها المتدنية، فمبانيها من خشب الأشجار "أقعى الغريب



على شاطئ الترعة الجافة، مستندًا بظهره إلى خص شيد سريعًا من فروع أشجار وأعواد سيار "نت". أكواخ بلا سقف، لا تحمى من فيها من حرارة الشمس أو برودة الليل "فالكوخ بلا سقف والشمس فوق الرءوس تمامًا وليس من ظل لشيء الآن "نت" والأثاث ضئيل للغاية "ونهض الغريب وتناول من باب الكوخ كوزًا صدئًا وهبط الترعة وملأه ماء من البئر "نت". يتوسدون بأدوات العمل، فهى كل ما يملكونه فى الكوخ "جذب مقطفه وأدخله تحت رأسه وأراح رأسه فوق ساعديه "نت".

والكوخ في القرية، ليس قاصرًا على عمال التراحيل فقط، بل يمتد إلى فقراء القرية المعجزين. يعيش فيه على الأعرج "مر الأعرج ودخل كوخًا قميئًا من الخشب والقش أقامه الأعرج أيام شبابه" وما كان للأعرج أن يكون له مثل هذا الكوخ لولا أنه صاحب عاهة أعجزته عن العمل وإقامة بيت مثل باقى الفلاحين، ولا يختلف كوخ الأعرج، الفقير، عن أكواخ عمال التراحيل في شيء، فهو قميء مبنى بالخشب والقش، قليل الأثاث "ونزع وسادة من الخيش محملة بالطين والأتربة وطرحها جانبًا "سيء"

### ٢ - البيت الحضرى

البيت الحضرى، هو بيت المدينة، وله ثلاث صور تقسم حسب درجة رقيها المادى، وهي:

أ - البيت/ القصر: وهو أفخم أنواع البيوت من حيث الرقى المادى ودرجة الرفاهية، في قصة (ليلة أرق في حياته) - وهي القصة الوحيدة التي رصدت هذا النموذج - يرصد سليمان فياض ملامح هذا البيت، حيث يعيش



البطل – رئيس إحدى الدول – في القصور الرئاسية، التي ينتشر فيها الحراس "غادر غرفتها فرأى الحراس متناثرين، يديرون وجوههم إلى الجهة الأخرى، مثلها كان يراهم يفعلون في الأفلام وهو صغير مع ملوك غبروا" يجلس في غرفة مكتبه، فيحدثنا السارد عن ملامحها الفارقة "كان مقعده الدوار منحرفًا. كها تركه حين غادره توقف أمام فاترينة أنيقة موشاة الإطار، مطعمة بالذهب والأصداف، وقعت عيناه على فاترينة مقابلة تحمل الأوسمة والنياشين والأنواط والقلادات، تلك التي منحها لنفسه، مدنية وعسكرية وتلك التي قلدها له رؤساء وملوك من أرجاء الدنيا، شدت عينه صورة له بكل هذه الأوسمة والقلادات والأنواط والنياشين واقفًا في جلال تاريخي وقد وضع أطراف أصابعه على مكتبه "منه". المقتطف السابق يوضح أن الغرفة تتميز بالاتساع، ففيها مكتب وفاترين وصور ومكتبة، وتدل الكلهات (الذهب الأصداف ـ النياشين ـ الأنواط ـ القلادات) على فخامة الأثاث، وتتضح زيادة الرفاهية من أمرين:

الأول: من المقعد الوثير الذي يتحول إلى شبه سرير "أدار نفسه بكرسيه يمنة ويسرة مهدهدًا نفسه بحركته ليغفو،. ضغط بإصبع على زرار فتراجع ظهره ليكون شبه سرير "نتنا.

الثانى: القلم "الذى يوقع به الوثائق والمعاهدات والاتفاقيات ويصدق به على أحكام الإعدام والسجن والترقيات "" وتدل كثرة المهام الوظيفية للقلم على شدة ثراء الحاكم من ناحية، وعلى سلطاته غير المنتهية من ناحية أخرى.

وفى نفس المستوى يعيش مدير مكتبه وزوج أخته الذى يسكن فيلا لا تقل فى فخامتها عن ذلك القصر، يدخلها السارد مصحوبًا برؤية كبير الحراس "دخل {كبير الحراس} وحده إلى ردهة البيت، تاركًا خلفه الحراس على الدرج، وفى المدخل، وحول الحديقة والسور ووراء الجدران، وسمع خرير مياه ورشاش النافورة تسح فى حديقة الفيلا"". تدل الكلمات (المدخل، حديقة، سور، نافورة) على مدى عظم وثراء الفيلا التى يسكنها مدير مكتب الرئيس.

ب - البيت/ الكوخ: ومن القصر الجمه ورى والفيلا الأنيقة، ينتقل سليمان فياض لأدنى طبقات السلم الاجتماعي، ليرصد بيت الطبقة الدنيا في مدن مختلفة، ففي قصتي (عندما يلد الرجال، اللغز) تسكن الشخصيات في عشش وأكواخ، فسكينة التي حضرت من الإسكندرية بعدما "مات أبوها ذات ليلة تحت العمائر، طائرة ألمانية ضربتها بالقنابل، مات في الإسكندرية وهو يطعم الناس في المطعم الوحيد بالعمارة"(٢٣٠). لم تجد أمامها سوى " =البحث عن اللقمة التي تضعها في سبعة أفواه من خلفها. تنتظرها كل ليلة في حجرة من الخشب البغدادلي بشارع الحريري"(٢٣٠) لقد أصبح الكوخ المتواضع، المصنوع من الخشب البغدادلي هو المأوى الوحيد لها بعد حركة الانتقال الإجبارية التي سببتها الغارة الألمانية، واستمرارًا لحركة التدهور التي سببتها الحرب - بوصفها الفعل المحرك للأحداث \_ باعت سكينة نفسها للجنود الإنجليز ثم أحرقت عشها كما أحرقت المدينة نفسها "منذ عامين فقط صحوت من نومي على صراخ بشرى مرعب وعدوت إلى الشارع، كان كل شيء أحمر. أسود كانت هناك يا للفظاعة كتل خشبية تتهاوى جمرات متقدة حول البيوت المتجاورة. لم يستطع أي إنسان أن يقترب، كان هناك بيت من البغدادلي يحترق. راح يتهاوى جدارًا بعد جدار "دبس.



أما أبو السعد وأم السعد في قصة (اللغز) فهما يقيمان في عشة يبنيانها بجوار المعهد الديني مع بداية العام الدراسي "أول سبت من أكتوبر يكون هناك كوخ من القش، يقف بالغ الجدة عند آخر الجدار الجانبي للمعهد، وهو كوخ متواضع بُني من "القش المتخلف من أجران القمح من الأحياء المتطرفة من المدينة وتنتهي رحلتهم كالمعتاد بغارة يقوم بها أبو السعد وأم السعد معًا في الليل على أشجار التوت والسنط عند ضفاف ترعة أبو حسين"(١٣٠٥)، ويسقف أبو السعد عشته من "القش ومصاصة القصب الجافة ليطرحها فوق عشته"(٢٣٠). وإذا كان هذا هو حالمها في شهور الدراسة، حيث يتكسبان من بيع "الفجل والجرجير والكرات ليضعها فوق لوح خشبي أمام عشته" (٢٢٧)، فإن اختفاءهما في شهور الصيف في أحد الأماكن المجهولة، يمثل لغزًا يعجز كل الطلاب عن تفسيره، ولذلك تتناقض أقوال الطلاب في تحديد مكان اختفائها في هذه الشهور، ما بين طالب يقول إنها "يتكففان أيدى الناس في الشوارع، وطالب يقول إنها يعملان في حقل أحد الأعيان عند قرية أبو حسين، وآخر يقول إنها يبيتان على الطوى في جامع سيدي أبو خليل، وآخر يقول إنهم يبيعان الرنج والسردين تحت الكوبري السفلي في كفر الحريري، وطالب يؤكد أنها يذهبان بعد سفر الطلبة إلى قريتهما، وأخير يقول إنها يسرقان الفحم الرجيع من محطة السكة الحديد ويبيعانه لأهالي كفر النحال"٢٨٠٠.

لا شك أن تضاد هذه الروايات ينفى بعضها البعض، ليبقى مكان/ لغز اختفائهما قائمًا، خاصة وأن سر اختفائهما قد مات باحتراقهما في العشة "كانت العشة قد أصبحت رمادًا في الصباح. كانت هناك كومة من القش المحترق تضم تحتها جثتى أبو السعد وأم السعد"،



وقد لاحظت أن الكوخ فى كل قصص سليان فياض (الغريب، الأعرج، عندما يلد الرجال، اللغز) يحترق أو يُهجر ويقتل ساكنه، وفى ذلك إشارة من السارد لعدم صلاحيته للسكنى الدائمة، لأنه أسس على غير أساس متين، أو لأن قسوة من هم خارجه تقتلعه من مكانه وفى ذلك إشارة لضعف ساكنه من الداخل بالفقر أو العجز ولذلك توازى حرق الكوخ مع حرق أبو السعد وزوجه، كما توازى هدم الكوخ مع قتل الغريب، كما يعد حرق كوخ الأعرج وسكينة مؤشرًا لطرد الأعرج من القرية ونهاية لسقوط سكينة مع الإنجليز.

جـ البيت الحضرى، وقد ظهر نـموذج هذا البيت في العديد من قـصص سـليان للبيت الحضرى، وقد ظهر نـموذج هذا البيت في العديد من قـصص سـليان فياض، باعتباره بيت البين بين، لأنه لا هـ و بيت الـذين يعيشون في القـصور والشقق الفارهة، ولا هو بيت الذين يعيشون في الأكواخ والعشش، وأعتقد أنه من الصعوبة بمكان إحصاء وتحديد نموذج قياسي/ معيارى يمكن على أساسه الخروج بنتيجة نهائية لتحديد نموذج عام وشامل لهذا البيت، ويرجع ذلك لسبين:

أولاً: إن نموذج هذا البيت منتشر انتشار الطبقة المتوسطة نفسها، وهي الطبقة التي تعد رمانة الميزان لأى جماعة. علاوة على أنها تتباين فيها بينها تباينًا كبيرًا، فهي تضم بين طياتها مستويات اجتماعية واقتصادية مختلفة، ولذلك صعب تحديد نموذج هذا البيت لصعوبة تصنيفهم.

ثانيًا: إن القصة القصيرة بطبيعتها تنحو نحو التعبير عن آمال وآلام هذه الطبقة، كما أنها \_ بطبيعة نوعها السردي \_ تميل إلى التكثيف والإيجاز والانتقاء،



وهى عوامل لعب سليان فياض على وتيرتها، ولذلك جاء رصده لنهاذج هذا البيت معتمدًا إلى حد كبير على فهم المتلقى لنوعية الفن نفسه من ناحية، بالإضافة إلى اعتهاده على اختيار عناصر رامزة تكفى فيها الإشارة لما هو معروف عن هذه الطبقة من ناحية أخرى، ويعد "نوع الأثاث المستعمل وعدد قطعه وأسلوب توزيعه بين الغرف وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتهاعي لأهل البيت وعلى الملامح العامة لشخصياتهم، إذ إن لكل غرفة وظيفتها النابعة من نوع الأثاث الموجود داخلها ومن كيفية تنظيمه، وهي جميعًا تشى بالتعاقب الزمني من حيث استعها لما للنوم أو للطعام أو للجلوس أو الاستحهام، مما يحيل في النهاية على البرنامج اليومي للإنسان الذي يقف لدى محور تقاطع شعاعي المكان والزمان "ننه وعلى ذلك فسأحاول تحديد بعض ملامح هذا البيت، عن طريق تصنيف نموذج بيت هذه الطبقة \_على الأقبل \_ لطبقتين متهايزتين:

ا ـ البيت المتميز: وأقصد به بيت الطبقة التي يسكنها الموظفون والمثقفون والمتميزون ماديًا دون ارتفاع يصل بهم إلى مصاف الطبقة الأرستقراطية، ويمثله بيت عربي في قصة (أحزان حزيران) ومحمود المنيسي في قصة (اللوحة)، ووديع في قصة (النصباب) ويسرى ويوسف في قصة (في زماننا) وأبطال قصص (الذئبة، المسلسل، جاكيت من الفرو الرخيص، خريفان)

ويمتاز هذا البيت بتعدد غرفه "ذهبت لأطمئن على ابنتي في غرفتها" وكثرة أثاثه "وتسير بهدوء دون أن تصطدم بقطعة أثاث نحو غرفتها "مناه". كما



يمتاز بوجود مكان لإعداد الطعام (المطبخ) وآخر لتناوله (السفرة) "وسارعت نساؤنا إلى مساعدتها بين المطبخ وغرفة المائدة ونحن جلوس ننتظر تمام السفرة" ويجمل (بطل جاكيت من الفرو الرخيص) وصف العديد من ملامح هذا البيت بقوله: "دخلت إلى صالة أعرفها بها أنتريه أعرفه ومنضدة أعرفها، رأيت طرقه تحيط بها غرفتان مغلقتان في آخرها غرفة مفتوحة الباب، يسطع فيها ضوء نهاري وسنان، فسرت في الطريق إلى الباب المفتوح، قالت لي ضاحكة مشيرة إلى مقعد بجانب شرفة صغيرة، على مسافة ثلاثة أشبار من سريرها" ويساد.

يشير العديد من الرموز النصية إلى تكوين ملامح تعرف في وقتنا بها يطلق عليه (الشقة)، التي هي مكان متسع نوعًا ما، به مكان للنوم، وآخر لاستقبال الضيوف، كها أن به مكانًا لإعداد الطعام (مطبخ)، وآخر لتناوله (سفرة)، وقد يزداد المكان اتساعًا ليضم مكتبًا ومكتبة، وشرفة تطل على الشارع، وهو مجهز بالأثاث الملائم، ويحتوى على العديد من الأجهزة المختلفة (تليفزيون، راديو).

Y - البيت العادى: وأقصد به البيت المتواضع ماديًّا وفكريًّا لساكنه، مع عدم تدهوره إلى الطبقة الدنيا، ويمثله بيت سائق التاكسى فى قصة (فى زماننا) وعامل مصنع الحلج فى قصة (سندريللا) والطالب فى قصة (أطلال على رصيف مقهى، الذبابة البشرية).

هو بيت متوسط الاتساع يحتوى على ما هو ضرورى للحياة. مؤتَّث بأثاث متوسط. يفي بالحاجة دون رفاهية، توضحه حركة حنان المصحوبة



بوصف السارد "كانت تروح وتغدو بين الحجرات الثلاث، تعد السرير في حجرة النوم، وتعود إلى غرفة الكرار لتقوم فيه بعدة أعمال مضنية، وقبل ذلك كله تسحب لحافها الأسود من حجرة الجلوس لتقذف به تحت سرير المرأة الأخرى، ثم تشد خطواتها إلى السطح لتكنس وترش "وبين". من المقطع السابق ومن خلال نهاذج هذا البيت الموجود في القصص الأخرى - يتضح أن لهذا البيت ملامح عامة تتمثل في كونه متوسط الاتساع، فهو مكون من ثلاث غرف إحداها للنوم وأخرى للكرار/ التخزين وأخيرة لاستقبال الضيوف، وهو مؤثث بشكل متوسط يفي بالحاجة دون رفاهية، فهو إذن يفي بكل الأغراض أله لا يقبل دخول أي إضافة لأغراض أخرى. يحمى ساكنه من وحشة السكن في الطريق ولا يصل به إلى حد التمتع الكامل ببيت جميل.

## ثانيًا \_ البيت المهجور في مقابل البيت المعمور

يرد هذا التقاطب في ثلاث قصص هي (الصوت والصمت، عطشان يا صبايا، ذات العيون العسلية)، فالبيت المعمور في قصة (الصوت والصمت) يسكنه طه وزوجته تفيده بعيدًا عن عمران القرية، فضَّله طه للسكن كي يحرس للعمدة وابور المياه ف"العمدة يعتبرني هنا حارسًا لأرضه، للوابور وللهاء وللموت. إنني أروى أرضى بالراحة بدون ثمن. يوم يروى العمدة" يبيع طه حياته الاجتهاعية وسط الناس، يهجر القرية وناسها من أجل حراسة وابور المياه. يتمتع برى أرضه يوم أن يروى العمدة دون الناس، وعلى الرغم من أنه يفضل السكن في هذا البيت فإنه يخاف من العيش فيه، خاصة إذا كان وحيدًا، لأنه بعيد عن العمران والناس، فلا أحد يأتي لطه "ليسمر معه في بيت المزارع،



لا يأتى هو إليهم ليسمر معهم على المصاطب فكر عندما بلغ قنطرة المصرف، إنه سيبيت وحده في البيت الوحيد بين المزارع "منه، ولذلك يتعجب أهل القرية من طه الذي "رفض أن يهجر البيت النائي ويعود إلى البيت المهجور "منه، وعلى النقيض، زوجه تفيدة التي تود العودة إلى البيت المهجور وسط القرية والعمران ف"الناس ونس"م، ولذلك تلح على طه في العودة إلى البيت المهجور "فلنعد إلى بيتنا هناك، آمن وسط الناس"م، بل وتقرر العودة بمفردها إذا رفض طه "طه في الصباح سأعود إلى البلدة، ولن أرجع هنا ابق كما يحب مع المارد والموت والليل الموحش"م، ويقرر طه العودة إلى البيت، بيت القرية المهجور "لا تغضبي. سأنهض وأحمل ما في البيت إلى بيتنا القديم.

- \_والناس
- \_ ما شأني بهم
- \_نعود من بيتنا إلى بيتنا "(٢٥٠٠).

وما كانت رغبة تفيدة تتحقق لولا شعورها الذي تملكها وهو شعور أسطورى بأنها يعتديان على مارد الليل الذي قتل ابنتها وردة ومن قبلها ابنها أحمد عقابًا لها على اعتدائها على دنيا المارد في بيت وابور المياه "إنها يعتديان على دنيا المارد، الليل دنياه والأرض في الليل أرضه وبيته" ولذلك تقرر تفيدة حرق البيت المعمور/ بيت المزارع "تحرق البيت، هذا البيت تسكب النفط في زواياه، تشعل النار "نعود إلى بيت القرية المهجور "تفتح النوافذ، تهب التراب على الجدران، تمحو خيوط العنكبوت. تجلس مع



الجارات" ومارد الليل. الله عندما كانا يعيشان في بيت المزارع مع الموت ومارد الليل.

وأعتقد أن قرار تفيدة وطه بالعودة إلى البيت المهجور، قرار صائب، لأن حياتها قبل ذلك في بيت المزارع وسط الخلاء لم يكن منطقيًّا، فكيف يتحول البيت الموجود وسط العمران والناس إلى بيت مهجور؟ وكيف يصبح البيت المهجور وسط المزارع هو البيت المعمور؟ لقد انقلبت الآية، فحل الجزاء. بل وأصبح الجزاء من جنس العمل، فالبقاء في بيت المزارع قتل الطفلين، في وابور المياه، الذي ترك طه بسببه بيته الأصلى "راح يدب في الطريق مغادرا القرية، لم يبق معه أحد، لأنه هجرهم ولم يبق معهم، واسوه ثم ذهبوا، التفت مغادرًا البيت المهجور بين البيوت العامرة "رديس. لقد دارت الدوائر على صاحبها. طه، عندما باع الناس والعمران من أجل الدخول في سطوة العمدة، ولذلك واساه الناس ثم ذهبوا. تركوه، ليعود هو إليهم مرغًا.

وفى قصة (عطشان يا صبايا) يتجادل البيت المهجور مع البيت المعمور فى صورة حلم أسطورى يغلف البيت المهجور، الذى يتمسك به الحاج على ويرفض بيعه أو هدمه لأن "البيت ده مش حيتهد. البيت ده كنز. تبيعوه ببلاش؟ البيت ده حيتفتح لنا أو لأولادنا، لما الأوان. يأون سامعنى يا شيخ عبد العال "نسب ويتذرع الشيخ عبد العال بالكثير من الحجج لإقناع والده ببيع البيت أو هدمه "البيت ده يابه. مفيش فيه كنز ولا يجزنون، ولا فيه واحدة اتقفلت عليها الأرض "نسب ويؤكد الشيخ عبد العال فكرته بتبنى الموقف المنطقى وكلام أهل الحارة "آبه. البيت مليان سحالى، فحار أرض، وتعابين



البيت بيخوف أهالى الحارة، والناس بيقولوا إن ساكناه عفاريت وأرواح، والعيال والنسوان يا آبه بيخافوا يطلعوا من الحارة، وبيخافوا يدخلوها بعد العشا، والناس قالوالى أكلمك علشان تهده، وأكثر من واحد منهم قالوالى إنهم مستعدين يشتروه "روتدخل أمينة لتؤيد الشيخ عبد العال، فتقول متذرعة بحجة أخرى "وافق يا سيدى على، وارحم الناس من خديجة، والبيت الخربان "روس، ويصر الحاج على على التمسك بالبيت المهجور لسببين أولها: واقعى "وليه عاوزين تهدوه. إحنا والحمد لله مستورين، ومش في حاجة لفلوسه. علام وعلمتك. جواز وجوزتك. الفدان اللي حيلتي واديتهولك. حياتي وسيبتك تتصرف فيها. مالك ومال بيت العيلة. بينكم وبينه إيه؟" """

والثانى: أسطورى "هه. أوافق قال. قال أوافق، والبت اللى بتصرخ تحت الأرض، ولا هى حية، ولا ميتة. تبقى بدون بيت. تروح فين فى البلد دى. لو ميتة نوديها الترب. لو نعرف مكانها نعيشها معانىا""، ويتصاعد الخلاف بين الأب وابنه حول هدم البيت فيؤكد الشيخ عبد العال على هدمه "البيت ده حيتهد. سامعنى يابه. بكرة الجمعة حابداً هدد فيه على طول. أنا واللى يشتريه """، ويؤكد الحاج على أن "أول فأس حتنزل على طوبة فى البيت ده حتكون على رقبتى أنا، وابقوا تعالوا هدوه """.

ويتميز البيت المهجور بموقعه الفريد، فهو "في حتة بين مقام الشيخ نور والترب بالضبط" ولذلك فهو يحتوى على كنز كبير كما قال الرجل المغربي لجد جد الحاج على، وهذا الكنز سوف "يخلي العالم ده كله يأكل ويشرب زى البشاوات "ست».



ولم تنشأ فكرة الكنز المدفون في بيت الحاج على إلا لأن الظلم والقهر قد حاق بالقرية، فتحولت أرض الفلاحين إلى شراقى، مات فيها الزرع بسبب تحويل الحكومة للمياه/ الحياة على أرض الباشا الموجودة على الترعة، وقد ظل البيت المهجور ماثلاً في ذهن الحاج على كحلم للخلاص من الواقع المرير الذي تعيشه القرية في الوقت الحاضر، لأن الأرض ما زالت عطشي مثلها كانت على عهد جد جد الحاج على "علشان أرض الباشا تشرب من المية المحجوزة في رأس الترعة "سس، لقد ظل البيت المهجور ماثلاً كرمز للحلم الأسطوري، كخلاص للقرية من الظلم والقهر اللاحق بها، واستتبع ظهور البيت ظهور رمزين آخرين يتعلقان بالأسطورة وبرمزية البيت:

#### ١ ـ غناء خديجة

فغناء خديجة الحزين يخفى ما بداخلها من عطش العنوسة، وهو الغناء المرتبط بتعلق النظر للبيت المهجور، فكلاهما حلم للخلاص "وفى تلك اللحظة كانت خديجة قد صعدت سطح بيتها وجلست عند حافة السطح على طرف الجسر الخشبى الممتد فوق الحارة، بين بيتها والبيت الخراب، وراحت خديجة ترقب البيت الخرب مرة وموكب العائدين من الحقول مرة أخرى، تمامًا كما تفعل كل يوم وكما يحدث عند كل غروب، بدأ المشهد في عينيها رهيبًا، يثير الحزن في قلبها. لقد رأت ذلك كله طوال خسة وعشرين سنة من حياتها منذ ولدت، وعاشت كل هذه السنوات تنتظر قادمًا مجهولاً لا تعرف له عينين، وطرق بابها، ويقول لأبيها: أنا طالب القرب منك "س».

وما زالت القرية تصدح مع غناء خديجة الحزين بأغنية شعبية ما زالت تتردد في القرية، وهي أغنية تتوافق تمامًا مع سير حالة خديجة النفسية والعطش



المستشرى في أرض الفلاحين "وفدت الأصوات المتناثرة كلها، تدفق صوت خديجة بكل فتوته وحزنه، وراح يفيض آسى ولوعة، بينها كانت أصوات ناعمة أخرى تصنع الكورس للأغنية، أصوات البنات العذارى والعوانس اللواتى وقفن فوق الأسطح، وعلى أبواب البيوت في القرية، كانت ثمة مناحة عامة تدور مع غروب شمس كل يوم، ويتكرر انفجارها المروع مع المرثية التي تغنيها خديجة، وهي ترنو بعينيها الواسعتين في وجل ورهبة للبيت المهجور، في الناحية الأخرى من الحارة، كانت خديجة تغنى عطشان يا صبايا، دلوني على السبيل "دن".

#### ٢- طلمية المياه

تشكل طلمبة المياه مكونًا مهما من مكونات بيت الحاج على، يدل على ذلك تصدرها لافتتاحية القصة أولاً ولتفردها في بيت الحاج على بالوصف التفصيلي ـ ثانيًا ـ "كانت الطلمبة قائمة في الزاوية الطينية الموحلة بين دورة المياه وحظيرة البهائم، وأمام الطلمبة كان حوض مستطيل من الأسمنت مملوء تقريبًا بمياه زرقاء عفنة الرائحة "نسى يلاحظ أن الوصف السابق لطلمبة المياه يتسم بالموضوعية، فعين السارد محايدة، تحاول نقل الرؤية البهائم، وأمامها يقع فالطلمبة تقع في زاوية طينية بين دورة المياه وحظيرة البهائم، وأمامها يقع الحوض الأسمنتي المستطيل، والحوض مملوء بالمياه الزرقاء العفنة، ويغلب على هذا الوصف على حاستي البصر والشم، فالمياه زرقاء (العين)، والرائحة عفنة (الأنف).



إن الطلمبة من الناحية الواقعية مكان قبيح ولكنه جميل على المستوى الفنى، جميل من وجهة نظر مستخدميها، وإلا لما كان صوت الحاج على مسموعًا وقت ارتشافه لمياه الطلمبة، يدل على ذلك نهمه غير المنتهى للارتواء منها، لقد كانت المياه عذبة المذاق "إلى درجة تغرى دائمًا بالشرب، لولا أن بطن الإنسان له حدود" إن الطلمبة بموقعها المتميز في البيت، وبوظيفتها في جلب المياه من باطن الأرض، عمثل البديل المتاح للارتواء من العطش الحاد للأرض ولخديجة على مستوى الرمز.

### ۲ المقهم

يُعد المقهى من الأماكن الأثيرة لدى سليمان فياض. يدل على ذلك وروده في إحدى عشرة قصة، وقد تنوعت نماذج ظهوره دلاليًا ونصيًا في مستويات عديدة.

فهو مكان للراحة والخروج من الوحدة، فالأستاذ الجامعي الذي عاش من أجل تربية ابنته وإسعادها، يترك بيته ويخرج للجلوس على المقهى، "وغادرت البيت وتركتها جالسة وحدها، ولأول مرة أشعر بالحاجة إلى الذهاب إلى مقهى أو ناد، أجلس فيه مع صحبة أو مع أى أحد" إن المقهى مكان لتجمع الناس "يقصدها الناس لتمضية الوقت والترويح عن النفس" بيس، ولذلك ففعل الخروج من البيت إلى المقهى، هو محاولة لالتقاط الأنفاس وإعادة ترتيب الأوراق، لكى يتمكن الأستاذ الجامعي من مواجهة أفكار ابنته التي أصبحت أسيرة في عقلها وجسدها لأحد أمراء الجاعات



الإسلامية الذين لا يفقهون من أمور دينهم شيئًا. لقد صُدم الأستاذ في ابنته التي عرض عليها الزواج من معيد في القسم، فقالت:

"سأستشير أميرى.

أميرها؟ وجمت. هي معهم إذن، في جماعة ولها أمير وما يخص حياتها وروحها وجسدها صار ملكًا لهذا الأمير "انس، وما كان من الأستاذ إلا أن اضطُر للدخول في مواجهة مع ابنته التي فضلت \_ طبقًا لتعليهات الأمير \_ بقالاً غير متعلم على معيد في الجامعة، ولأن المواجهة ليست بالسهلة لذلك رغب الأستاذ في الراحة، ولجأ \_ كها في المجتزأ السابق \_ إلى المقهى الذي ظهر بوظيفته الأصلية "من حيث هو مكان لتصريف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية "نس.

والمقهى أمنية عزيزة، يحلم بها قنديل، مثلها يحلم بالعودة إلى بيته الذى تركه بعد زواج أمه. "ليتنى أنام فى بيت أمى على الحصير فى الصالة وأوفر على نفسى القروش ونأكل كبدة ومكرونة ونشرب شايًا على القهوة وندخل السينها"". إن المقهى بالنسبة لقنديل، أحد مظاهر الراحة والسعه التى كان يعيشها قبل انتقاله إلى الإقامة فى اللوكاندة، ولذلك فهو يصبو للعودة إلى بولاق، موطنه، حيث، "السهر إلى نصف الليل مع أولاد بولاق، نشرب معهم الشاى العربى المزرود. آه لو أستطيع أن أذهب إليهم الليلة وأغرق معهم فى سبرة البنات والعمل ومعارك الفتوات"".

وقد يكون المقهى منكانًا "لتأطير لحظات العطالة" مثل المقهى الوحيد في منطقة السلط بالأردن ف"المقهى الوحيد في المدينة، يغلق أبوابه على



مدمنى الزهر والكونكان والدومينو" ويرتاده البطل لتمضية وقت الفراغ في الغربة "وأصحو وأذهب إلى المقهى الوحيد وألعب الزهر والورق والدومينو " (۱۸۰۰).

وفى أحيان كثيرة يبحث الإنسان عن المقهى، خاصة إذا كان فى لحظات غضب، "بحث عن مقهى ورآه، مقهى شعبى صغير على الناصية. يشرف على مفترق طرق "ردد"، ووجود المقهى فى مفترق طرق، أمر واقعى، لأنه يحظى فى ذلك الوقت بالقدرة على تجميع أكبر عدد من الرواد والمارة، ولكن مفترق طرق المقهى فى هذا النص يرمز إلى حالة التشتت والضياع التى يعيشها الغاضب مع الغاضبين مثله، "أخذ يبحث فى رأسه عن اسمه. نسى بطاقته الشخصية فى البيت. إذن فليذكر كل شىء بهدوء "ردد". إن مفترق الطرق يؤدى إلى أكثر من اتجاه، وتلك هى مشكلة البطل، فمع من يكون؟ تلك هى المشكلة، "مع من، يسار يمين، حرب سلام؟ ثم لا تنسى هذا القمع مع هذا الخوف الذى فى حياتنا عادة كالتدخين، كالفرجة على العروض السخيفة. إنه غضب عن مزق مزقًا صغيرًا "ردد".

وفى قصة (وبعدنا الطوفان)، يظهر المقهى الريفى، بصورته البسيطة. كمكان مفضل للبطل/على غنيم "جاء منسى وبحثت عيناه عن صديقه على، كان متأكدًا أنه اللحظة جالس على المقهى "نه، فالمقهى هى الملاذ الوحيد ـ"فى قرية ظالم أهلها" دمن لعلى غنيم يجلس فيها ليلتقى مع شباب القرية، وليفرِّج فيها عن نفسه من الهموم، إنها المكان الذى يقصده طالبو العمل من أمثال على غنيم، ولذلك فهو يقضى فيها جزءًا كبيرًا من وقته، يطلب منها ما شاء "وصفق



على مناديًا على جرسون المقهى. كان واثقًا أن المقهى هى المكان الوحيد فى القوية الذى يقدر أن يأخذ منه ما يشاء إلى حين "ندم"، ومثلها كان المقهى حاضرًا فى حياة على غنيم، فهو كذلك حاضر بعد مماته. يجلس فيه الرفقاء والمحبون لعلى غنيم، ويتذكرون عبر سرد استرجاعى طويل مآثره فى خدمة القرية وأهلها "جاء أكثر الجالسين فى المقهى بكراسيهم، جذبهم صوت الحاج رجب الحاد وتحلقوا بجوارهما "ندم" و"قضى الناس سهرة ممتعة، فى ذكراه، وراحوا يمسحون دموعهم بمناديلهم وظهور أيديهم وقلوبهم ممتلئة نشوة من حكايات على غنيم "ندم".

بقى أن أشير إلى أن شخصية الشيخ بهلول ـ فى نفس القصة ـ هى شخصية إنسان المقهى، بمعنى أنها لا تظهر إلا مع ظهور المقهى، وتختفى باختفائها، فالشيخ بهلول لا يظهر إلا مرتين، مرة فى حياة على، وكانت فى المقهى "فمن الجنوب يقبل الشيخ بهلول، على مهل، متكنًا على عصاه، اقترب الشيخ من المقهى "به وكانت أيضًا فى الشيخ من المقهى "به والمرة الثانية كانت بعد وفاة على غنيم، وكانت أيضًا فى المقهى "وأقبل من الضوء الأصفر الشيخ بهلول، لم يروه فى موجة الأسى والسرور. سمعوا فقط صوته "به.

وفى قصة (أوراق الخريف)، تظهر المقهى بصورة سلبية كمكان لشرب الخمور وإضاعة الوقت، ولم يكن ظهورها على هذا النحو إلا لأنها ترمز بسلبياتها - الممكنة - لما هو خارج المقهى، فهى كالمرآة التى تنعكس عليها الأحداث "فى المقهى كان الأصحاب يجلسون فى استرخاء وأكواب البيرة وزجاجات البيبسى على المناضد. يهارسون سأمهم اليومى المعتاد، يخوضون فى



أحاديث الشائعات وضحكات النميمة. مر عليهم فتحى منضدة. منضدة وهو يضع أوراق النعم ثم جلس، سأله صديقه وهو يضحك. ما هذه؟ فأجابه أوراق الخريف" وإذا كانت السلبية الظاهرة في المقهى توازى ما يحدث خارجها - إلا أنها ترمز - كمكان مضاد لهذه اللجان - لدور إيجابي، يبشر بالديمقراطية التي حُرم منها فتحى ورفاقه. لأنه ساوى فيها - أى المقهى - أوراق النعم بأوراق الخريف التي تنتشر وتملأ الأرض، ولكنها في النهاية، بالية لا قيمة لها، مقارنة بأوراق الربيع القادم.

وإذا كانت المقهى في النهاذج السابقة تظهر \_ نصيًّا \_ بشكل محدود. على الرغم من كثرة تمظهراتها وتعدد أدوارها. إلا أنها في قصتى (أطلال على رصيف مقهى، كل الملوك يموتون)، تمثل الدور الأكبر، والمحور الرئيس الذي تدور حوله، وفيه الأحداث، ففي قصة (أطلال على رصيف المقهى). يحدد العنوان بداية المدخل الرئيس للولوج إلى عالم المقهى. الذي هو ثابت في إحدى المدن. يرتاده البطل ورفاقه، يمضون فيها الوقت بعدما مر العمر، يعيشون فيها مراهقتهم الثانية، التي يهربون منها "إلى المقهى، مع ألعاب الطاولة، والدومينو، والشطرنج، ونضحك ضحكات عصبية متوترة، على نكات خارجة حتى يحين وقت الأصيل، ويغرق بظلاله شوارع المدينة، فنكف عن اللعب "نتس. المقهى في المقتطف السابق، مكان ألفة، والتقاء أصحاب "وتستدير جماعتنا إلى رصيف الطريق، وقد عبث الشيب برؤوسنا وأحلامنا نرقب الغاديات والرائحات. يتوقفن أمام فتارين البوتيكات، تكشف لنا ثيابهن القصيرة والطويلة وسراويلهن الضيقة والفضفاضة عن مفاتن لم تعد حقًّا لنا، آخرها عندنا هي



الوجوه، التى تأسر دوننا عيون الشباب "المسم، ولذلك فالمقهى تعمل عمل نقطة البداية الذى تنطلق منه شرارة عمل الذاكرة، فالبحث عن الأطلال والبكاء عليها، يبدأ من الثابت/ المقهى، وينتهى إلى المتحرك/ الماضى. الثبات بالأجساد في المقهى - والحركة على شقين:

صغيرة: بالعيون لمتابعة الفتاة المارة عند إشارة المرور "وفكرت للحظة أن أنهض وراءها، ووجدتني أقترب منها في خيالي عند إشارة المرور بالميدان"(١٠٠٠).

كبيرة: بالذاكرة، حيث يتذكر البطل \_ من خلالها \_ قصة حب وجيهة، التي بدأت وانتهت في المنصورة، نهاية كل حب المراهقين، "عند الضحي، كانت تأتي إلى بيت الأهل بالمنصورة زائرة "نوس، ولكنه كان يخجل "من هذا الحب الصامت الذي لا يعبر عن نفسه بكلمة ولا حركة ولا لقاء في حديقة أو على كورنيش النهر "نوس، ولذلك يندم على ما فات، ويستبكى على الطريقة المعاصرة بكاء الأرصفة "لماذا لم أفكر في ذلك في حينه، ولماذا لم أقل لها ذلك. لنلتقي لقاءً بريئًا بعيدًا عن البيت والحارة والناس "نوس.

وفى قصة (كل الملوك يموتون) يستقطب المقهى البرى/ البطل، فيجلس فه ثلاثة

أيام كاملة "لقد مضت عليك هنا ثلاثة أيام. لم تغادر فيها المقهى" " تستقطبه لعبة الشطرنج، التي يريد أن يتوج بطلاً عليها. ليصبح ملكه في الشطرنج هو الملك الذي لا يموت، "وراح يتطلع حواليه. مقهى البوسفور، ملىء أبدًا حتى منتصف الليل. مع ذلك لا يخلو من أحد حتى الصباح. أنواره



الخارجية فقط تطفأ، وبابه الصاج المرن يغلق حتى ربع قامة. بابه الآخر زجاجى، مغلق أبدًا. ملىء بالمرايا على الأعمدة والجدران، ووراء رفوف الأكواب والفناجين والشيش وعشرات الصور التى تتناثر من كل اتجاه، وتحتد وراء المرايا فى أوضاع معينة إلى ما لا نهاية """، ولم يحظ المقهى بوصف تفصيلى كما حظى فى هذه القصة، التى تحولت فيها المقهى من مكان مرور وانتقال إلى مكان سكنى وإقامة، ولذلك رصدت عين البرى معظم تفاصيل المقهى من النبرى في المقهى باحثا (الباب الضوء الأثاث رواد المقهى ...). لقد جلس البرى فى المقهى باحثا عن الشهرة والملك "سأحاول أن انهض يا ملكى وأصبح ملكًا على نفسى ومربعات السواد والبياض ""...». يدفعه حب الزعامة والملك لأن يطلب اللعب مع الملك فاروق، طامعًا فى الفوز بلقب ملك العالم فى الشطرنج، ولكن رياح ملكًا على الورق. ملك على الورق. ويموت معه البرى، لأن كليها كان ملكًا على الورق.

# السجن السجن

السجن في أبسط مفاهيمه، حبس للحرية، يدخله الجناة ردعًا لهم عن عالم الجريمة، والسجن في قصص سليان فياض يأتي دائمًا مرادفًا لمعنى الظلم والقهر لا لردع الجناة عن عالم الجريمة، تدخله الشخصيات لأنهم يرفعون شعار "لا" في وجه السلطة.

يدخله البنداري لأنه تحمس لإنشاء ناد في القرية، "تحمس لفكرة النادي. تبناها. جمعنا. تحدث معنا. قمنا بمظاهرة. مطالبين بالنادي" ولأن



الفكرة كانت مرفوضة من السلطة المتمثلة في (العمدة، ومشايخ البلد، وأبناء العائلات الكبيرة)، سُجن البنداري "وضعت في جيبه منشورات ضد الملك وهو لا يدري، قبض عليه، وسجن بالنقطة أيامًا. دسَّها أعوان العمدة. أعدتها النقطة بنفسها. بعد أن فشل أبوه في ترويضه، ثم وهذا هو المضحك. توسط له العمدة، بعد أن بكي أبوه، جندي البوليس، بكي وتوسل، وكتب تعهدًا على نفسه واعدًا أن لا يبقى ابنه في البلدة. أرسله إلى أقارب بعيدين منذ شهرين نفى من البلدة وحرم عليه العودة إليها" السجن - كما في المقتطف السابق وفي كل قصص سليان فياض - أداة ردع في يد السلطة، ضد من يقول لها لا، وسيلة قهر وتعذيب وليس مكان إصلاح وتأهيل، كما هو مفترض.

وفى قصة (الكلب عنتر) يحظى السجن بالظهور الواضح كمكان، تدور فيه كل أحداث القصة. تستخدم فيه كل ألوان التعذيب، ومن ضمنها الكلب عنتر، فهو الوسيلة الأخيرة لإجبار المعتقلين على الاعتراف بها يشاءون. يدلله مأمور السجن ويعتنى به لينهش به أجساد المسجونين، يقوده للدخول فى زنزانة عباس "عند الباب، باب حديدى صدئ، مصمت أصم، بأعلاه كوة مربعة توقف عنتر "رس»، و "أطل وجه مفزع عبر قضبان ثلاثة بالكوة من وراء الباب. نظر المأمور لأيمن ليفتح الباب. تردد أيمن والمفتاح بيده "رس». لا يظهر من المقتطف السابق سوى وصف باب الزنزانة باعتباره الحد الفاصل بين الحرية والحبس، ولذلك يمعن الراوى فى وصفه، فهو (حديدى، صدئ، الحرية والحبس، ولذلك يمعن الراوى فى وصفه، فهو (حديدى، صدئ، مصمت، أصم، بأعلاه كوة) أى (قوى، قديم، لا فراغ فيه، لا يستجيب لأحد، والفتحة الوحيدة فيه تستخدم لإحكام غلقه)، يدخله عباس فى جريمة لا



نعرفها وإياه، هو فقط معتقل سياسي يرفض الاعتراف على فعلة لا يعرفها، يحاول معه مأمور السجن، بكل وسائل التعذيب، فلا يستجيب له، فيقرر المأمور استخدام عنتر باعتباره أداة القهر التي لا تقهر، ويدخل عنتر زنزانة عباس، يتصارعان صراع البقاء، حتى "يستلقى عنتر منقصف الرقبة في بركة دم حوله. بقع دم أسود وأحمر على الأرض على الجدران نثار دم. عند السقف وعلى السقف. على لمبة مصباح مطفأ ملتصق بالسقف" دم.

ويعد (المركز والنقطة) امتدادًا طبيعيًّا للسجن، يشتركان معًا في كونها من أدوات السلطة التنفيذية، التي من المنوط بها تطبيق القانون وتنفيذه، إلا أن ظهورهما في قصص سليهان فياض \_ وعلى العكس من ذلك \_ يقترن بحالة الإرهاب والتخويف والردع للفقراء الضعفاء أو المغضوب عليهم من السلطة، ولذلك فهذا الثالوث يلعب دورًا وظيفيًّا واحدًّا حتى وإن اختلف المسمى، ففي قصة (عنزة خالتي جندية) تواجه جندية بصرامة القانون المفروض عليها وعلى غيرها من العامة بمنع ذبح المواشى، ويقرر ضابط المركز تحرير محضر لإزعاجها السلطات بدون سبب.

"ستدفعين غرامة جنيهًا واحدًا.

فقالت جندية.

ـ لو احتكمت عليه لما جئت لذبح العنزة وبيع العنزة.

فقال الضابط لحافظ:

ـ وأنت.



ـ ليس معي سوي ربع جنيه.

فقال الضابط للشاويش:

- أرسل بإيصال الغرامة مع العسكرى، ليعطيه للعمدة ويحصل الغرامة منها بمعرفته "دس". يحدث ذلك لأن حاكم البلد - كما يسرى حافظ - قسرر منع الذبح لأنه "كان يكرهها {أى اللحوم} ولا يحب أكلها، وربها مرض منها ذات مرة، أو منعه عنها طبيبه، لكن ما ذنب سائر الخلق "١٠٠٠". أو لأن - كما يسرى العسكرى - "الحقيقة التي يعرفها كل الناس، في البنادر يعني أن الكبار في مصر الأعيان يعني، لديهم فائض من الفراخ والبيض المستوردين، يريدون بيعه بسرعة، وبأثمان مرتفعة، فتدخلت الحكومة لصالحهم وحرمت ذبح المواشى. هذا ما يقولونه، والله أعلم بالحقيقة "١٠٠٠".

إن المركز مكان منوط به تنفيذ القانون، ولذلك ينصح الخفير جندية بالذهاب إلى المركز، فرارًا من سطوة العمدة "خذاها إذن إلى المركز، مركز ميت غمر، ولا تقولا لأحد إننى نصحتكما بذلك. حتى لا يعرف العمدة أننى صاحب المشورة "منه، لكن المركز لا ينفذ القانون إلا على الفقراء والضعفاء، ولذلك يسخر الضابط من جندية ويوبخها لأنها لجأت إليه "لماذا جئت إلينا إذن، وشغلت القسم بعنزتك السخيفة هذه التى لا تساوى شيئًا، وشغلت معنا الطبيب "منه وينفذ قانونه عليها، مع العلم أن "العمدة وكل العمد. يذبحون في السر ويرسلون بلحم من ذبائحهم للضابط وللمأمور """.

ويتكرر المشهد نفسه، وإن اختلفت الصورة، في قصة (الهجانة)، حيث تنحاز السلطة التنفيذية (النقطة والمركز معًا) إلى جانب العمدة وعائلته في



مقابل عائلة الصيادين والبلدة بأكملها، وما كان لهما أن يقفا هذا الموقف لولا أن الجوهري/ العمدة صار يحمل لقب البكاوية من قبل الملك. لقد انقسمت البلد إلى شقين: شق يمثل كل عائلات القرية وعامة الناس، في مواجهة الشق الآخر، المتمثل في عائلة الجوهري، تدعمه سلطة النقطة والمركز وقد نجم عن هذا الانشقاق اعتصام الناس في بيوتهم، مطالبين بعودة عبد المعطى \_طالب الأزهر ـ الذي أرغمه العمدة على التجنيد، رغم إعفائه "استنى يا حضرة الضابط. دا ابني الوحيد على تلت بنات وحافظ القرآن وطالب أزهر واللي زيه مالوش تجنيد ولا بحر "(١١٠)، ولكن العمدة يستمر في طغبانيه تدعمه السلطة المؤتمرة بأمره "ورفع سماعة التليفون، وطلب المديرية وطلب من الحكمدار أن يرسل إليه بالهجانة ليواجه تمرد القرية ضد الجوهري بـك وعائلته، وطلب الحكمدار من الضابط أن يرسل إليه بعبد المعطى في حراسة خاصة وسارع الضابط فأمر عسكر النقطة بحمل السلاح وحراسة النقطة"(١١١٠). العمدة والنقطة والمديرية، قوى ظالمة يدعمها القانون الغائب وسلطة القهر والحبس لتقهر قرية بأكملها، يستدعون الهجانة ليحولوا بيوت القرية إلى سبجن يعيش فيه الصغيروالكبير.

ويهارس (قسم الشرطة) أخطر أدواره القيادية أثناء عملية انتخابات اختيار رئيس الجمهورية، حيث يتحول قسم الشرطة من مكان لفرز الأصوات وتصنيفها وتولى عملية تأمين الصناديق الانتخابية إلى مكان أشبه بالمطبخ السياسي، يتم فيه التزوير وطمس معالم الحقيقة "في القاعة الواسعة، داخل القسم، كانت عشرات الصناديق تحمل أوراق النعم، وأوراق اللا في كومتين،



فى أول القاعة كان رجل كهل فى ثياب مدنية، يتوقف عند الصناديق ورؤساء اللجان. يسألهم، ويدون أرقاما فى ورقة. كان يمر عليهم، وبينهم يمر كسحابة خريف" الرجل الكهل فى قسم الشرطة، هو فى الأغلب أحد القيادات فى الشرطة، يتولى بنفسه عملية الطبخ السياسى. يتوقف أمام فتحى ليسأله عن نتيجة لجنته:

\_ كم نعم؟

ـ ستهائة وأربعة عشر.

سأله

- طبعًا. لا أحد. لا.

أجابه فتحي

\_ للأسف. هناك ستة. ها هي.

وأراه الأوراق الستة، فنظر له الرجل الكهل بقرف، وقال:

- أليس معك أوراق احتياطية؟

أجابه فتحي

ـ نعم، لكن، لا دخل لي بهذا الأمر

قال الرجل، الكهل بقرف:

ـ طيب لا تنزعج.



وأخرج من جيبه أوراق النعم واللا وملاً ست أوراق بنعم وأخذ أوراق اللا الستة منه، ومزقها بيده ورمى بها تحت قدميه وداسها، ودون في ورقة في هدوء بالغ: ستهائة وعشرون صوتا. لجنة عشرة مائه في المائه ومضى عنه"(١٠٠٠).

وكما تتولى القيادات طبخ الانتخابات وتزييفها، يتولى الصغار منهم حرق الحقيقة التى يعلمها فتحى بعدما سأل باشجاويش الشرطة عن مصير هذه الأوراق "وبجانب الطابور كان باشجاويش أسمر أكرش، سأله فتحى حين حاذاه:

- أين تذهبون بأوراق التصويت، بعد تسليمها للضابط؟

أجابه الباشجاويش، مشيرًا، بعينيه:

\_عند الفجر، حين تعلن النتائج، نحرقها في هذا البرميل"

ونتيجة لما يشاهده فتحى من تزييف وتدليس في اللجنة والقسم، يشعر بالحرية عند خروجه من القسم، يتنهد ويقول: "الآن أسترد حريتي" ولكنه يتساءل \_ وكلنا معه \_ "هـل حقًا اسـترددت حريتك؟ "١٠٠٠، أم شعرت حقًا بمعنى الظلم وعلمت أنك الآن في سجن أكبر؟

من العرض السابق، يمكن الخروج بنتيجة مؤداها أن أماكن السلطة ـ في قصص سليهان فياض ـ بأنواعها المختلفة (السجن ـ قسم الشرطة ـ المركسز ـ النقطة ـ دار العمدة)، هي أماكن قهر وتعذيب، تستخدم باستمرار لمواجهة الفقراء الضعفاء أو المقموعين سياسيًّا، الرافعين لشعار لا. تنحرف بوضعيتها



المستخدمة في قصصه عما وضعت عليه في الأصل من كونها أماكن لتطبيق القانون وإنصاف المظلومين، بل ومواجهة الخارجين عليه أيضًا.

يبقى الحديث عن الأماكن غير السجنية، أى تلك التى تشارك السجن في بعض ملامحه، فتصبح في تماسها معه أقرب للسجن منها لما هي عليه في الأصل من كونها مؤسسات مدنية وخدمية لا أماكن قهر وتقييد للحرية.

فالبيت مثلاً هو مكان حرية وسكن، إلا أنه قد يصبح سجنًا يكبل حرية الساكن فيه، وذلك كها في قصة (الذئبة) التي تحولت فيها البطلة من إنسانة إلى ذئبة تفترس الرجال، وتخدش الحياء العام بتصر فاتها، حولت بيتها إلى مكان شديد الحرية، لا يعرف القيود على أيَّة تصرُّ فات، وذلك كرد فعل على شدة القيود التي كبلتها في بيتها قبل وفاة زوجها الذي كان يغار عليها. يفهم ذلك الراوى بقوله: "وحدثتني العينان عن رجلها كيف غار عليها من جاره، فصار يغلق عليها الباب بالمفتاح "نسم، إن غلق الباب والتشديد على غلقه بالمفتاح دليل على تحويل البيت إلى سجن، ولذلك تذأبت الزئبة ف"ذهبت مسرعة وعادت تحمل زجاجة ويسكي وكؤوسًا وسطل ثلج وضعته على المائدة "نسم، و للجدار تحت النافذة البحرية المفتوحة "نسم."

إن فعل التحرر المبالغ فيه من قبل الذئبة \_ يعكسه فتح النافذة \_ يساوى في شدته المغاليق التي كانت تحكمها في سجن البيت قبل ذلك.

ويشاهد الراوى المطبعة في قصة (وفاة عامل مطبعة) فيراها سجنا "بدت لى جدران المطبعة على الجانبين بيضاء، شاهقة، صماء كجدران قلعة وقد علقت



جها ذرات الرصاص وتناثرت في أعلاها نوافذ مؤطرة لقطبان حديدية منبعجة. بدالي المكان كسجن فملأت فمي ببصقة وقذفت بها جدران إدارة المطبعة الأنيق" """.

لقد شاهدت عين الراوى مبنى/ مطبعة، إلا أن وقع المبنى في نفسه تطابق مع صورة السجن المفترضة في خياله، ولذلك غلب على رؤيته الوصف النفسى مما جعل المطبعة تبدو أمام عينيه كسجن، ولذلك فالرؤية تنتقى الأوصاف السجنية (ضخامة المبنى، القضبان الحديدية، التضاد بين لونين الأبيض والأسود أو الداخل والخارج).

وقد تمكنت هذه الرؤية في نفس الراوى منذ زمن بعيد، وفجَّرتها قضية موت الشحات وهو يُحمل في عربة "في الحارة رأيت عربة المطبعة الزرقاء، مكتوب عليها بطولها "دار البشلاوى للطباعة"، صندوقها الخلفي مفتوح على مصراعيه، في الصندوق كان جثهان الشحات مغطى بالورق. حوله كانت صفوف مربوطة من الكتب، تفوح منها رائحة الحبر والرصاص "٢٠٠٠.

وقد تصبح المدرسة سجنًا، يدخلها فتحى فى (أوراق الخريف) فيتعجب منها "يدخل مقر لجنته، غرفة صغيرة. ضلعها متران، بلا نافذة، سقف واطئ، وجدران صفراء متربة "(٢٠٠٠)، ويزداد تعجبه عندما يحدث نفسه قائلا: "الأطفال يتعلمون فى هذه الزنزانة أمس وغدًا"(٢٠٠٠). لا شك أن رؤية فتحى للمدرسة التى زارها كمدير لإحدى اللجان الانتخابية، تعكس تصورًا خاصًّا لمدرسة الأطفال التى تشابه فى مبانيها، مبانى السجن من حيث ضيق الفصول/ الزنازين، أو فى خلوها من النوافذ بالإضافة لانخفاض السقف وجميعها



أوصاف تتشابه مع مبنى السجن وتفارق بلا شك مبنى المدرسة، المفترض فيه سعة مبانيه وارتفاعه، وإحاطته بالحدائق وانتشار النوافذ، وغرفة فتحى ليست هى فقط الزنزانة الوحيدة فى المدرسة، بل هى سمة عامة فى المدرسة ككل، ولذلك فعندما ينتقل من غرفته إلى غرف زملائه تصاحبه نفس الرؤية "ينهض ويقف فى فتحة الباب الضيق، يسدير رأسه إلى أبواب الغرف الزنزانية المفتوحة "سمية.

وقد تتسع أسوار السجن لتشمل الدولة كلها، ويصبح المواطنون فيها سجناء رغم أنفهم، حتى حاكمها نفسه، يصبح سجينًا في قصره، مثلما سجن شعبه، يحدث ذلك في مدينة الفيحاء، المدينة الوهمية التي اختارها سليمان فياض ليحكى فيها عن قسوة الحكام وجبروتهم ودكتاتوريتهم. هي مدينة وهمية على ورق القصة، ولكنها ماثلة في أذهاننا جيعًا، ماثلة في دول العالم الثالث، حاضرة في عالمنا العربي.

فى مدينة الفيحاء، لا يستطيع الحاكم أن ينام فى مرقده، تؤرقه ليلته، يؤرقه السجن الذى يعيش فيه "لكن ها هو ذا الآن. السيد الوحيد أو السجين الوحيد فى قفص من ذهب، ينسج بعقله وساعات عمره. أحلامه حليًا حليًا، وخيطًا خيطًا "٢٠٠٠.

لقد تحول قصر الرئاسة إلى سجن من ذهب لا تغفو فيه عيناه، لأنه سجن صغير، يحكم سجنًا أكبر يسجن فيه أهل الفيحاء وما حولها "في التواريخ صمت المدينة. بالحديد والهدير. تناهت إلى آذان السيد الرئيس المشرعة أصوات الموتورات وهي تبتعد مسرعة عن القصر، في شوارع الفيحاء الخالية، تراءت



للسيد الرئيس نوافذ البيوت، لم تحرك بها سدًّا باتَّ النوافذ، ولم ينضأ وراءها مصباح، في ظلام الليل فمن يقدر على الفضول في الفيحاء كي يفتح نافذة أو يضيء مصباحًا ورأى عيونًا مشرعة تحدق في فراشها صامتة، مرهفة السمع في ظلام الليل "منه. من يقدر في سجن الفيحاء الكبير على فتح النوافذ أو إضاءة المصابيح؟ لقد امتدت أسوار السجن للحيوان فلم يعد "يجرؤ نائم أن يحدث صوتًا إلا بإذنك، لا تقدر بومة أن تنعب إلا بإذنك، لا تغامر قطة بالمواء إلا بإذنك، لا ينبح كلب إلا بإذنك."منه.

إن مدينة السجن أو سجن المدينة تعتقل كل من يعيش فيها، تحكمهم بالحديد والنار لتثير بداخلنا السؤال، ما الذي يجعل المدينة تتحول إلى سجن؟ الإجابة في فعل الجبن القائم في نفوسنا، وهو ما صرح به الحاكم نفسه لمدير مكتبه قائلاً: "لكنك مثل غيرك، ممن كانوا هنا، جبناء، حتى وأنتم في مواجهة الموت الأكيد".٠٠٠.

# Σ \_ الطريق

الطريق/ الشارع، من الأماكن ذات الدلالة المهمة في تشكيل المكان "فالسارع يستكل في الأدب والفن والحياة فضاءً مفتوحًا تكتنفه الأسرار والعلانية، كما يتجاوز السارع كمفهوم ومكان، بعده الجغرافي والهندسي ليصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية "نته. لا وجود لمكان من دون ارتباطه بمكان آخر، وربط الأماكن بعضها ببعض لا يتم إلا عبر الطريق، فهو منطقة محايدة بين مكانين، شريان الاتصال بين الأماكن، أداة ربط وهمزة وصل بين الداخل



والخارج والقريب والبعيد، وهو في الواقع مكان مرور وانتقال، يرتاده الناس كافة، فحق المرور في الطريق مكفول للجميع.

وقد ورد الطريق في أغلب قصص سليهان فياض - إن لم يكن في كل قصصه - يحمل دلالته الأصلية كمكان مرور وانتقال وربط بين الأماكن، كها ورد بدلالات أخرى أكسبته العديد من المعانى والترميزات، حظى بالوصف المطول، وظهر كمكان (إقامة وسكن، ومكان حلم ورغبة، ومكان جريمة وخطيئة، ومكان تعارف ولقاء).

فى قصة (الشرنقة) يتحول الطريق لمكان لقاء، يتعارف فيه سعيد وليلى، يلجآن إليه هربًا من الضيق المحيط بها، فسعيد يشعر بالاختناق فى عنبر المعهد الدينى، المزدحم برفاقه التسعة "سأتمشى على شاطئ بحر مويس، وأرى بحيرة القناطر وغروب الشمس""، وليلى بنت الشوارع، حياتها فى الطريق تبحث عن المتعة والصحبة "لم يقل لها إنه يشك فى اسمها الذى قالته له، فهاذا يعنى الاسم لاثنين، عابرى سبيل، التقيا وسوف يفتر قان" (١٠٠٠).

وفي الطريق تتوطّد العلاقة بينها فيتابعان السير إلى محطة الكهرباء على أطراف المدينة "وابتعدا عن البيوت وراح ضوء بعيد لمصابيح قوية يلمع في المدى، وعي أنها تذهب به إلى محطة الكهرباء، وأنها تبتعد به إلى المدينة "نته، وتتملك الرغبة الشيخ سعيد فيرغب في إتيانها في الطريق العام "وعي أنه الآن قادر، في ظلام الليل، على أخذها في حضنه، والانطراح معها على أرض الكورنيش، وأنه لن يتركها قط حتى لو رفس بالأقدام، وضرب بالعصى، أو بطلقة نار، فمن له قبل باحتمال رغبة كاسحة "نته.



والطريق مكان حرية، يضاد الكبت والفساد الذي شاهده فتحي في قسم الشرطة

"وانصرف مسرعًا يغادر القاعة والقسم إلى الطريق، وتوقف للحظة على الرصيف، وأغمض عينيه وتنهد براحة وحدث نفسه: الآن أسترد حريتي "٢٠٠٠.

والطريق مجمع العشاق، يرغبه المتحابون "آه من خجلي مع هذا الحب الصامت الذي لا يعبر عن نفسه بكلمة ولا حركة ولا لقاء في حديقة أو على كورنيش النهر أو... لماذا لم تفكر في ذلك في حينه؟ ولماذا لم أقل لها ذلك. لنلتقي لقاءً بريئًا، بعيدًا عن البيت والحارة والناس" ولذلك يتحسر البطل على حبه الضائع بوجيهة، ويتساءل عن الغشاوة التي كانت على عينيه في كتمانه لحبه أولاً وفي عدم الانطلاق مهذا الحب إلى الفضاء الواسع، بعيدًا عن أعين الأهل والجيران، وكأن الحب بذلك يحتاج إلى الأماكن المفتوحة.

ومكان هروب "وتركت صديقى وفررت أعدو إلى كورنيش النهر، وجلست أرقب أضواء المصابيح تهتز في مياه النهر "مسم، يلوذ فيه البطل من صدمة لقائه بالحبيبة التي تزوجت من غيره.

ومكان لقاء بالمصادفة، يلتقى فيه الراوى بمحمود، بعد فراق استمر أربعين عامًا "لقيته عفوًا، مرة ثانية في الشارع نفسه، وربا في مكان اللقاء ذاته" وفي هذا اللقاء يسرد محمود حكايته، فيتابعها الراوى بشغف، فمن له قبل بطرد حب الفضول، مع شخصية مثل محمود.



ويعكس الطريق وما فيه حالة التغير التي أصابت المجتمع. يكتشف فيه راوى (زينب) التغير المفاجئ لزينب/ الخادمة، التي كانت تخدمه منذ سنوات إلى أن كنت واقفًا ذات يوم أمام عهارة ضخمة، مليئة بشقق التمليك والسياح. أشير إلى تاكسى، وفوجئت بسيارة مرسيدس فاخرة، تقف بجانبي وبابها يفتح "نشه ولم تكن السيارة الواقفة سوى سيارة زينب الخادمة التي فاقت في ثرائها وفي مدة وجيزة على دومها، تلهو في شوارع القاهرة بأفخر أنواع السيارات وتسكن بالقرب من شقق التمليك. الطريق إذن يرصد حالة التغير المفاجئ الذي ظهر مع طبقة الأثرياء الجدد بالطفرة.

والطريق امتداد للبيت/ الوطن، يقطعه محمد بن إبراهيم عائدًا لبيته، آتيًا من وحدته العسكرية، من سيناء يبدأ طريق العودة إلى بيته، يقطع مسافات طويلة إلى القاهرة ثم إلى مدينة صغيرة، ومنها إلى قريته، نفس الطول ونفس المعاناة التى قطعها في طريق عودته من سيناء وهو محمّل بعار النكسة والهزيمة، وعندما يصل إلى بيته، يقرر العودة إلى معسكره، فهو الآن بيته الحقيقي، يبحث فيه عن الأمل والمستقبل واستعادة الأرض "عند القنطرة. على الترعة تعثر في شعبة سنط انحني وتناول غصن السنط الجاف، وأحس بالراحة، في يده الآن سلاح ما. يواجه به الليل، يؤنسه في وحدته على طريق العودة أمسكه بيده كالبندقية" المنه.

والطريق يرمز لحالة البطل النفسية "وأغادر الحارة بسرعة إلى السارع، أركب ترامًا من العتبة، وأظل فيه خائفًا أن أنزل. من الأشياء والمصابيح والليل والحركة الدائبة المجهولة والسائرين لا أعرفهم، يظل الترام يروح ويجيء بين



بداية الخط ونهايته من شبرا إلى مصر القديمة وبالعكس حتى منتصف الليل "٢٠٠٠". يروح فيه البطل ويجىء بلا معنى. هو إذن دليل على التخبط والتشتت الذي يعيشه ويشاهده في المطبعة من ظلم ومذلة للعمال الفقراء أمام جروت صاحب المطبعة.

والطريق في القرية هو عصبها الرئيس، فليس في القرية سوى طريق واحد، واسع، يربط القرية كلها ويتفرع منه طرق/ حارات صغيرة، على عكس المدينة المملوءة بالشوارع الفسيحة، وكذلك فالطريق متنفس رئيس في القرية.

يلجأ إليه مكاوى هربًا من صوت النداهة الذى يملأ أذنيه "وعند المنعطف مال إلى طريق القرية قاذفًا بنفسه فيه، وراح يجرى دون توقف، فانكفأ على وجهه واصطدمت رأسه بالأرض الترابية "منه. الطريق في القرية هو أمن القرية نفسه ولذلك جرى إليه مكاوى وألقى بنفسه فيه.

والجلوس في الطريق، عادة لأهل الريف. يجتمعون فيه ويتسامرون، فليس في القرية ناد أو متنزهات ولذلك فهو أحد المتنفسات \_ إن لم يكن الوحيد \_ للفلاحين، ولذلك فعندما فرضت الهجانة حظر التجول في القرية، تمنى طه النزول إلى الشارع، شعر بأن شيئًا عزيزًا قد حرم منه، يقول طه مخاطبًا بكير:

"وتخليني انزل الشارع يا مرجان.

فقال بكير:

\_ وليش تنزل الشارع؟ الشارع ممنوع يا طه.

كان من عادة طه عصر كل يوم، أن يجلس على أرض الشارع، مسندًا ظهم ه إلى الجدار، ضامًّا ركبته إلى صدره، ينظر إلى الرائحين والغادين



والرائحات والغاديات، ويقول كلامًا ويسمع منهم كلامًا، إلى أن يشعر بالرغبة في النوم"(١٠٠٠).

وتتملك العادة نفسها الحاج إبراهيم، فهو يوميًّا "يعبر رأس الحارة التي على ناصية بيته ويعبر بخطوات خس عرض الطريق الدائرى للقرية، ويجلس قاصيًا، ثانيًا ركبتيه. مسندًا ظهره إلى جدار مضيفة أسمنتى أحمر "نبه". لقد حوَّل الحاج إبراهيم جلوسه في الطريق إلى مضيفة، يجتمع حولها أهل القرية "كانت تلك الجلسة العصرية هي مضيفة الحاج إبراهيم، فنادرًا ما ضاف أحدًا في بيته. قريبًا كان هذا الأحد أو غريبًا "نبه، وفي الطريق يستقبل الحاج إبراهيم كل من يمر من أمام داره، يجلسون معه "مفترشين الأرض المتربة السبخة "نبه، وينادى على ابنته نفيسة، فتسرع بالمجيء حاملة "صينية القهوة النحاسية اللامعة الصفراء، وفوقها الكنك وفناجين القهوة ذات الظروف المنقوشة بوريقات خضراء. "نهه،

وتمتد هذه العادة لكل رجال القرية، فيلمح الأعرج "رجال الحارة يخرجون واحدًا بعد الآخر ويجلسون فوق المصاطب "١٠٠٠.

والشارع في المدينة هو قلبها النابض وشريان مرورها الحيوى. هو أحد معالم المدينة، لأن الطريق نتاج طبيعى للمدنية واتساع المدن وتطورها، في شوارع المدينة لا يكف الضجيج "عادت الضجة إلى الشارع، وعاود قلب المدينة نبضة المحموم كدوى موتور ضخم لا يكف عن الطنين وراحت عربات الترام والسيارات والأتوبيس تواصل مسيرتها ذهابًا وعودة" والمشارع في الجزء السابق هو قلب المدينة وعصبها الرئيس، يعبّر فيه الطلاب المتظاهرين



عن غضبهم "أسرع يعبر الطريق، وانتقى أكبر كومة ووقف إلى جوارها، وظهره إلى سور حديقة بيت وانحنى وتناول حجرًا وأخذ يقذف كل ما حوله: المارة وزجاج السيارات ونوافذ الترام ومصابيح الشارع الفلوريسنت" "دد".

ويعد الخروج للطريق، بسعته المعهودة، خروجًا من الأضيق إلى الأوسع، ولذلك فعندما

ضاق الطلبة بغرفهم الضيقة وملل المذاكرة، قرروا الخروج للشارع وإقامة حلقة ذكر "ومن رأس الحارة، أقبلت الكلوبات تحملها أيدى عبد الوهاب ومصطفى والمحمدى ومنصور، وكنس آخرون الحارة في ضياء الكلوبات المتأرجحة في الأيدى والظلام، ودقت المسامير بجدران البيوت على الطريق، وعلقت بها الكلوبات وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع." " المعلوبات وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع." " المعلوبات وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع." " المعلوبات وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع." وفرشت الحصر على نظافة قدر المستطاع.

والطريق مكان عبور وانتقال "غادر الباب إلى الطريق، مع أنه كان يعرف أن الليل قد حل بالمدينة فقد دُهش لرؤية الليل فى الشوارع وأضواء الفلورسنت الملونة ساطعة على الواجهات، تومض للحظة وتنطفئ للحظة """، فالبطل يرغب فى الوصول لبيته، ولكن عليه أن يجتاز الطريق، وعلى الرغم من هدوء الشارع وخلوه من المارة فإن اجتيازه صعب "وبدا الطريق خاليًا، المشاة قليلون، ومسرعون، والعربات تمرق ولا تتوقف وأصوات التليفزيونات فى المحال وشقق العمارات العالية، تعزف طنينين فأذنيه "نش، وتزداد صعوبة اجتياز الطريق بمرض البطل المفاجئ، فقد دفق فمه دمًا، وعليه أن يسرع بالوصول إلى بيته ولذلك "راح يشير إلى العربات المارة ـ تاكسى، تاكسى، الدقى. لا تتوقف عربة، نيزل عن الرصيف "«"، ويستمر البطل بصعوبة في سيره، فيعبر "كوبرى قصر النيل الرصيف"«"، ويستمر البطل بصعوبة في سيره، فيعبر "كوبرى قصر النيل



ويخلف وراءه أسدين برونزيين بلا شوارب واجتاز ميدان تمثال شاهرًا يده في جزيرة خالية """، ويستمر الصراع مع الطريق والمرض حتى يصل في النهاية لبيته، "يطرق الباب. يطلب النجدة من زوجه وولده ولكن الباب لا يفتح حين يعاود الطرق """. الباب لا يفتح لأن المسلسل معروض، والناس في الطريق وفي البيت مشغولون، متلهفون لمتابعة الأحداث، فهاذا يعرض المسلسل؟ وما الذي جعل الجميع مشغولين بمشاهدته؟ ولماذا أصبح الطريق صعبًا في اجتيازه؟ أسئلة كثيرة يطرحها الكاتب. يلقى ببذرة السؤال ويترك حرية الإجابة لنا جميعًا، لأننا جميعًا، أصبحنا في مسلسل، كلنا أبطاله، والباب لا يفتح، لأننا أغلقنا قلوبنا وعقولنا في وجه الآخر الذي نتعايش معه حتى في المنزل وأصبح اجتياز الطريق صعبًا، لأن حياة الإنسان أشبه بطريق يمر فيه، يعاول عبوره، ليصل لمنتهاه، والكثير منا لا يصل، ولذلك أعتقد أن القصة تسير على شقين، يعالج كلاهما قضية، وكلاهما صالح للتحليل.

الشق الأول (ظاهر): وهو السطحى الذى يطرح قضية وسائل الإعلام التي تفننت في حبك المسلسلات، لقتل الوقت وإشغال العقل، وفرض لغة الخطاب المطلوب بثها.

الشق الثاني (باطن، رمرزي): وهو ما يمكن قراءته، بفك رموزه، فالطريق يساوي عمر الإنسان، ولذلك فهو مكان مرور وانتقال، والبيت يساوى الهدف والمنتهى، والمسلسل يساوى الأحداث التي نصنعها بأيدينا.

لقد أصبح الطريق كائنًا خرافيًّا، يبتلع الضعاف والمقهورين، كما أصبح جزءًا من الكيان الحديث لعالم المدينة المزدحم بأصناف شتى من البشر، إنه "كيان مخادع وكذاب وله ضحاياه ومرتادوه، الشارع مكان نحن فيه وهو فينا،



وهو منطقتنا المحايدة بين مكانين، وهو الضفة المحاذية حين نقرر العبور فيه. إن موازاتنا الشارع أو عبورنا إياه، مغادرته أو البقاء فيه، عالمنا الأبدى منذ الطفولة حتى الشيخوخة، وعندما تكل أقدامنا من الحركة فيه نستعين بكل الأجهزة العصرية من أجل التمتع بحركته وازدحامه، بسكونه ونومه، لذا نحن مجبرون على دفع ضريبة لاستخدامنا له والاهتمام بمنظره ونظافته. إنه الكرنفال الذي يحتل حيزًا واسعًا في حياتنا، وهو مرتبط بالباب والدار والطريق النافذ" مدن.

والسير في الطريق متعة، وخاصة إذا كان الشخص يسير متمليًا فيها حوله من مناظر "السير على شاطئ بحر مويس أواخر الخريف في قلب ضباب رمادي متعة جميلة حقًّا، لمن يحمل في يده عودًا أخضر من القصب، وليس أحلى للنفس من رؤية السحاب الرمادي في السهاء والوجه اللامع لطريق الشاطئ عندما لا تكون على الطريق سوى سيارات قليلة، متباعدة لا تطلق نفيرًا واحدًا"(١٠٠٠)، وتزداد متعة السير في الطريق، كها يحددها البطل بوجود شيء مسلِّ (عود قصب)، حيث تنتشر السحب الرمادية، وتكتمل المتعة بهدوء الطريق وخلوه من السيارات.

### ٥ ـ المعهد الديني

المعهد الدينى والمدرسة والجامعة، أماكن دراسية تنقل بينها سليمان فياض، طالبًا ثم مدرسًا لفترة طويلة من حياته، ولذلك حظيت هذه الأماكن بنصيب كبير في عالمه القصصي، يحكى فيها وعنها الكثير من التجارب الحية التي شاهدها بعينه أو سمع عنها وعايش تفاصيلها، وتعد الأماكن الدراسية أو



الفترة التي قضاها سليان فياض في حقل الأماكن العلمية ـ طالبًا ومدرسًا ـ من أخصب المراحل التي دارت فيها الكثير من القصص، حتى إنه يمكن الخروج بتيمة خاصة في عالمه القصصي، تتعلق بالحياة الطلابية، التي تتناول أحداثًا وشخصيات وأماكن لها علاقة بهذه الحياة الخاصة، وقد برزت في هذه التيمة فترة دراسته في الأزهر، وهي الفترة التي تنقل فيها بين العديد من المعاهد الدينية، في بعض مدن الدلتا والقاهرة، ولهذا تم تغليب المعهد الديني على غيره من الأماكن الدراسية، لأنه المكان الأكثر ورودًا وفاعلية عن غيره من الأماكن الدراسية، وما كان للمعهد أن يلعب هذا الدور إلا لكونه المكان الذي قضي فيه ـ سليان فياض ـ الفترة الأطول في التعليم.

يعد المعهد مكان حماية \_ لغير طلابه \_ يحتمى به أبو السعد وزوجه في شهور الدراسة "وهما دائمًا بجوار المعهد الدينى" (١٠٠٠). كما أنه مكان ربح وتجارة لهما "كانت الثغرة المفتوحة في صاج الباب جزءًا هامًّا من حياة الطلبة الذين يسكنون في السكن الداخلي للمعهد (١٠٠٠)، وهو مكان ظاهر يضاهي المكان اللغز الذي يختفي فيه أبو السعد وزوجه "وطوال أربعة أشهر يعيش أبو السعد وأم السعد حياة سرية، خاصة، لا يعرفها (١٠٠٠).

والتعلم فى المعهد حلم كبير، تمناه والد الحاج إبراهيم لابنه "إن حلم أبيه له كان فى أن يحفظ القرآن ويدفع به إلى المعهد الدينى ليعود شيخًا مطمطًا بعمامة، وكاكولة أو بجبة وقفطان "مسم، ولكن هذا الحلم صار كابوسًا جاثمًا على قلب إبراهيم، تخلّص منه بعد وفاة أبيه بأربعين يومًا، عندما توجه لشيخ المعهد وقال له:



"يا سيدى أنا لا أرغب الآن فى الاستمرار فى التعليم بالمعهد الأحدى، ولفرحة إبراهيم بخلاصه الأبدى لم يركب قطارًا ولا حمارًا ولا فرسًا " دمارًا .....

ويصف السارد مبنى المعهد لحظة دخول سعيد وليلى فيه "واجتازا الباب ومشيا في عمر فسيح بين حديقتين، ما لبث أن تحول إلى ميدان أمام ثلاثة مبان كبيرة أوسطها كان للإدارة والآخران للدراسة وانفرج المر الفسيح أمامها إلى ميدان يمتد أمام المبانى من السور إلى السور، وسار بها سعيد في عمرين مبنيين، تحيط به البواكى على امتداده. بدت البواكى واضحة في الضوء الخافت لمصابيح كهربية تتوسط عقود البواكى، وراءها كانت غرف تلو غرف وقدرت في سكون المكان والليل أن هذه الغرف لسكن الطلاب تحت فصول الدراسة "دديه.

ويصبح التعرف على تفاصيل الأماكن فى المعهد أمرًا يسيرًا مع طالب كفيف مثل الشيخ عبد الصمد "يعرف خطوة إلى الحمامات وإلى المطعم وإلى مسجد المعهد وإلى باب مبنى من مبانى المعهد، يصعد درجاته العشرين ويسير محركًا رأسه فى اهتزاز البندول يمنة ويسرة عبر ردهة المبنى العلوى إلى فصله الدراسي بدون خطأ "سم.

تفاصيل الأماكن داخل المعهد الديني، ترصدها رؤيتان مختلفتان؛ إحداهما للسارد المصاحب لليلى، لحظة دخولها إلى المعهد لارتكاب المحظور مع سعيد، ولأنها رؤية ليلية، يصحبها الخوف، لذلك رصدت المكان بعمومية سريعة، تهتم بالتعرف على الشكل العام للمبنى، دون الوقوف عند التفاصيل،



ترصد فقط الموقع المكانى لسكن الطلبة، لأنه المكان الأكثر خطورة عليها. أما الرؤية الثانية فتحدث فى وضح النهار، على الرغم من عمى الراصد \_السيخ عبد الصمد \_صاحب الرؤية، يصحبها التحديد الدقيق لأماكن المعهد التفصيلية، وخاصة للأماكن التى يتردد عليها بكثرة، فهو أحد المتعايشين فى المبنى باستمرار، يحدد الحامات والمطعم والمسجد والمبنى التعليمي بدرجاته العشرين.

وفي المعهد يتضاد الفكر بين ما هو مكتوب، يتردد عبر الكتب وعلى الألسنة وبين ما هو واقع يراه البطل ويرغب في معايشته، في المعهد يسقط المؤلف الضمني على التفكير الجامد وطرق التدريس النظرية "سأضرب لك مثلاً، في المعهد يعلمنا كتاب الفقه ويكلمنا الشيخ في الفصل، وهو يشرح الكتاب: كيف نتوضاً ونذاكر ذلك، وننساه، ونخطئ فيه في الامتحان. لكنني أسأل: ماذا لو خرج معنا الشيخ للمسجد، وعلمنا عمليًّا: كيف نتوضاً؟ ثم علمنا في الكتاب الباقي، هل يمكن عندئذ أن نخطئ أو ننسي؟ "سمرا إن سؤال البرى، يعكس حالة من النفور على ما هو قديم قد بيلي ولذلك في ايرغب المؤلف الضمني في طرحه على لسان بطله، يكمن في التجديد، تجديد المبنى وتجديد المعنى. تجديد الفكر وتطويره بها يتهاشي مع قاعدة تغير الأحكام بتغير الزمان، ولذلك يقرر البطل في موقف آخر، معايشة الواقع والاندماج فيه "أنت يا بني. قل. متى يكون الجهاد فرض كفاية ومتى يكون فرض عين، الآن أقول لك يا شيخي. ذا الوجه المرتخي والكرش السمين، الجهاد فرض عين عصب الفداء قدرًا وواجبًا. تعرف ذلك يا شيخي وتعرف روحك الكامنة



فى روح أبى، فلم يدعنى إليه كاذبًا أو صادقًا؟ لم، لم يا شيخى لا نحيا ما نفكر فيه ونحسه "مم، يجيب البطل على سؤال شيخه الذى سأله فى الماضى وهو فى الآن/ الحاضر، فى معسكر البريج، فى عمق الأرض يستعد لكى يقاوم ويقتل ليحرِّر أرضه من فرض الكفاية، الواقع على رؤوسنا جميعًا، الذى نتشدق به فى الآن أيضًا. إن تساؤلاً ما زال فى الأذهان قائمًا: لم لا نحيا ما نفكر فيه ونحسه؟

سؤال يطرحه البطل وهو فى أربعينيات القرن الماضى والألفية الماضية، فهل حدث فى واقعنا ومعاهدنا ما يجعلنا نخفى السؤال بالجواب؟ أم نطرح على سؤاله أسئلة، ونضع علامات ظل تحت سؤاله، خاصة ونحن فى هذه الآونة نرى كثيرًا من الأمور تحدث تحت سمعنا وأبصارنا بلا رد فعل حقيقى.

وقد يغيب المعهد. المبنى، ولكن الفواعل/ الطلاب لا يغيبون، حاضرون دومًا بأحداث حياتهم الطريفة كها في قصص (حلقة ذكر، التهمة، سندريللا) أو بفكرهم الذي كونوه للمواجهة الدائمة، ولذلك فهدف المعهد. التعلم، عمومًا، هو فهم الواقع، فهم ما يحدث من حولنا، وربطه بالتاريخ، بالقراءة التي أجادها الأفندية المتعلمون، الذين حكوا لحافظ مقارنة بتحريم ذبح المواشى عن الحاكم بأمره "يقولون يا خالة، إنه حكم مصر، أيام زمان حاكم بأمره وحرم على الناس أكل الملوخية "الالمني يقرأون الواقع بفهمهم المتفتح، القادر على ربط الأحداث ونسجها بها يتهاشي مع تعليمه "فكرت أنه لا ينسى كونه طالبًا بالأزهر، كها أنسى ذلك دائمًا" (١٠٠٠)، والمتعلمون قوة تسعى لإحداث التغيير " أكثر من ثلاثهائة في الأزهر وحده، والجامعيون يزيدون على الخمسين. على أيامي، قبل عشر سنوات، كنا سبعة نحفظ القرآن وكان كل



المتعلمين لا يزيدون على العشرين، الدنيا تتطور، كيف تظل إذن القرية على حالها"(۱۰۷۰)، فالتطور يتبناه المتعلمون، فهم وحدهم القادرون على حمل لواء التغيير، يطالبون بإقامة النادى "ناد بسيط لأبنائك يطلق بعض إرادتك الهامدة، إرادتك لتكونى، لتقولى لا، يومًا في وجه الأقوياء "(۱۲۷۰). المتعلمون هم القوة التى تكتسح في وجهها كل ظلم "هذه هي أول مرة، يحدث اعتصام بالمملكة، وهذه أول مرة، تحدث فيها مظاهرة من الطلاب بالمملكة "(۱۲۷۰). الطلاب هم حملة النور ولذلك "فالطلاب هم الطلاب في كل مكان من العالم، ولولاهم لأسنت الدول مثل مياه فاسدة "(۱۷۷۰).

والمدرسة في القرية، مكان واضح، فهي علامة مكانية دالة، مثل المسجد والمقابر ودار العمدة والطريق الزراعي "مر بمدرسة القرية المهجورة في الصيف. غرفات من طين الأرض. طليت عشرات المرات بالجير الأصفر، عشر غرف لا غير، فيها قضى سنوات طفولته الأولى. ثلاث سنوات تحت هذه النافذة "(۱۷۰۰). تقع عليها عين الراوى وهو يتابع مشاهدة الأماكن المحببة إلى نفسه، يتذكر فيها أيامه التي قضاها في القرية، قبل انتقاله إلى المدينة.

فى المدرسة الأولى كان يشعر بحاية جده وفرحه، يتعلم فيها فلسفة الوجود وسماع الحكايات، "تحت هذه النافذة كان جده ينحنى مطلاً برأسه، يرقبه بفرح بين الأولاد، فى هذه الغرفة غاب مدرس الفصل، وجلس ناظر المدرسة الأسمر الطويل النحيل، فوق درج طالب غائب. يحدثهم عن الله وكيف أنه موجود فى كل مكان، فى كل زمان. على جسر هذا المصرف أمام المدرسة، كانوا يتحلّقون حول خليل. كان يجيد الحكاية واختراع القصص ذات الأحداث الخرافية المرعبة ويجذب انتباه كل العيال "نس».



# 7\_المقابر

تعد المقابر أحد الأماكن ذات الوجود الفعال في بنية السرد المكاني عند سليان فياض، تستمد فاعليتها من حضورها نصيًّا في العديد من القصص، بالإضافة لكونها تمس قضية الموت في قضية قائمة بذاتها، تشكل محورًا مهيًّا في عالمه القصصي.

المقابر جزء لا يتجزأ من عالم الأحياء، الذين هم واردوها في يوم من الأيام. ينظر إليها على غنيم فينتابه الرعب ويشعر أن نهايته قد حانت "وطوفت عيناه صورة المقابر بقوالبها الحمراء الرطبة ووحشة طرقاتها في النهار وظلامها الرهيب في الليل" ولذلك فظهور المقابر في أثناء عودته من المدينة وقبل علمه بخبر الحريق الذي كان سيودي بالقرية إلى التهلكة، هو استباق مكاني لوفاة على فيها بعد.

ويتملك الرعب نفسه مكاوى عندما يشاهد المقابر "وعلى البعد قريبًا من القرية. كانت المقابر راقدة، مرعبة، تحول فيها الأجداد والأمهات وحتى الأطفال الصغار إلى أشباح مخيفة تبعث الرعدة في القلب "مس، وما كان للمقابر أن تخيف مكاوى لولا علمه بان النداهة "لا تغادر المقابر قط "س، ولذلك توازى ظهور المقابر مع حالة مرض مكاوى بالملاريا، وهو ما جعله يسمع دويًا مستمرًا في أذنيه، مع ملاحظة أن مشاهدة مكاوى للمقابر يعد استباقًا خادعًا. لأن مكاوى تم علاجه بالعلم، الذي هو ضد خرافة النداهة، التي تقتل من تنادى عليه.

وقد تبدو المقابر على غير العادة مكان ألفة، يذهب إليها عم سالم في قصة (العيون). لينفس فيها عن غضبه من الأحياء المتربصين به، ومن الأموات



الذين ظلموه، "قبيل المقابر رفع الحار رأسه، اتسعت طاقتا أنفه، وتصالبت أذناه، ومالت رأسه يسارًا ونهق عاليًا، رفع عم سالم رأسه، رأى المقابر عن يمينه، ويوشك أن يقترب منها، أحس بحنين لزيارة الموتى، فكر أنه سيرقد بينهم غدًا أو بعد غد، جذب عنق الحار بالحبال. أماله في يده يسرة، فانعطف الحار يمنة، صاعدًا ثلة المقابر، أمام سور واطئ متخرِّب من الأحجار، كانت شجرة توت قديمة، ارتوت جذورها، الضاربة عمقًا وبعدًا من عناصر الموتى، في ساق الشجرة ربط الحار، ودلف عابرًا الطرقة الرئيسية إلى أرض المقابر، سمع طنين الصمت، سمع للموت أزيزًا كطنين عش الزنابير، وخلايا النحل، وواصل السير حتى توقف عند قبر أخيه صامتًا، مستعبرًا. هذه نهايتنا يا أخى، وغدًا سنلتقى، فكر أن الموت قد غفر له في نفسه كل ما كان بينهما. لم يعد يشعر نحوه بلوم ولا عتاب، بحقد ولا غضب "٠٠٠٠.

وفى قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف) تتابع عين الراوى العائد مقابر القرية، ترصدها وترصد ملامح التغيير الذى أصابها. تنظر إلى وضعية المقابر التى حولها الإنسان أيضًا مثلها في عالم الأحياء إلى طبقات: مقابر للفقراء ومقابر للعائلات "مر بالمقابر فعرج إليها صاعدًا هضبتها، عبر جسرًا من الطوب والطين، زالت شجرة التوت واندثرت أعشاب المقابر المعهودة، ونمت في أماكنها شجيرات صبار وأشواك. ازدادت المقابر عددًا، ودبت في أرجائها الشيخوخة، حتى حجرات الاستقبال الفاخرة، تهدّمت أعاليها، وتكسّرت أبوابها. لكن الطرقات ما تزال معهودة ومألوفة. ها هي مقابر عائلته، جيلاً بعد جيل، وها هو القبر الرابع، القبر الذي دفن فيه جده قبل عام،. كل شيء آسن وراكد وساكن ومقرف. نهاية مفجعة كنهاية الكلاب



التي لا تؤلم أحدًا"(۱۸۰۰). تثير مشاعر الموت في الراوى حالة من الأسبى لنهاية الإنسان، حتى إنه يعدها كنهاية الكلاب التي لا تؤلم أحدًا.

وقد يكون القبر مكان لقاء، يلتقى فيه طه بزوجته تفيدة، بعدما بحث عنها طويلاً "حرك يده بالفانوس ليراها، رآها جالسة بجوار القبر ملتصقة به بكل صدرها، حانية عليه كأنها لتدفئه تضع كفًّا فوق كف، فوق زاويته وخدها مسند إلى الكفين "٢٠٠٠. لقد تحوَّل القبر من مكان انقطاع وفرقة إلى مكان لقاء وبداية، فالزوجان يتقابلان عند المقابر، بعد دفن ابنتها وردة، يبثان شكواهما الواحدة للقبر الذي يضم رفاتها، يضهانه بكل حب في الليلة الأولى لدفنها "الليلة فقط، هذه أول ليلة لها هنا. حين يغير الإنسان منامته يجفوه النوم "٢٠٠٠.

وقد انفرد القبر في قصة (العودة) بكونه المكان الرئيس في القصة، فالحدث الوحيد فيها يحكى عن البطل الذي ضاقت به الدنيا \_ لأسباب غير واضحة \_ فيلجأ إلى قبر أمه، ينتحر فيه، لينام نومه الأبيدي "وتوقّف أمام الباب، دس المفتاح في القفل، ونزع القفل المفتوح من قيده ودفع بالباب الحديدي وراءه، وأعاد القفل إليه وأغلقه، نظر إلى أعلى، في ركن آخر رأى حجرًا صلدا فأخذه، كأن كل شيء معد له، أخذ يكسر به ألواح الأسمنت من الجوانب فوق الدرج ونزع لوحًا رفعه فوق لوح آخر، وأخذ يهبط الدرج، إذ صار رأسه بمستوى الألواح، أوقد شمعة، وفرد كفيه إلى أعلى وأعاد اللوح الأسمنتي إلى مكانه، حمل الشمعة وأخذ يهبط الدرج، فاحتواه الظلام وكفت شعلة الشمعة عن التراقص، وزكمت أنفه روائح هواء حبيس وظلام مقيم عفن، أدار الضوء حوله حتى رآها هيكلاً من العظم قد رم وتفسخ من غير اتساق" المهر.



يبدو القبر في المقتطف السابق وكأنه المكان الرحمي/ الحميمي، يلجأ إليه البطل ليخلد فيه خلود الراحة والأمان بعدما ضاقت به السبل في الحياة الدنيا، ولذلك فالعودة، التي هي عنوان القصة، هي عودة إلى الأصل إلى القبر، الذي يساوى في أصله الأرض/ الأم التي هي المبتدأ والمرجع الأخير للإنسان.

وفى قصة (الإنسان والأرض والموت) يحدثنا الراوى/ البطل عن القبر الذى خبره حقيقة من دون أن يكون قبره الحقيقي، ففي إحدى العمليات الاستشهادية يختبئ البطل فى حفرة عميقة فى الأرض "وأمسكت بيد كامل وأنا أنزل إلى حفرتى الحادية عشرة. كانت القنبلة ثقيلة فى يدى، وحياتى ستصبح لمدة تزيد على نصف ساعة معلقة بهذه الغابة المجوفة فى يدى، ودرت حول نفسى رانيًا إلى الساء والتلال والأفق المتعرج وحدقت لحظة خاطفة فى قرص الشمس المتوهج "نه..."

نصف ساعة يقضيها البطل في جوف الأرض، ينتظر مرور الدبابات الإسرائيلية كي يلصق فيها قنبلته. يشعر خلال بقائه بالقبر والموت "بدأ الضوء يتلاشى تمامًا في حفرتي والتراب يغطى الأوراق. الآن أصبحت الحفرة قبرًا وعلى أن أواجه الملكين الموكلين بي: ملك الدفاع وملك الاتهام. ملك الحسنات وملك السيئات "(۱۸۸۰).

لقد تحولت حفرة البطل من مكان مرور إلى قبر سحيق، يدل على ذلك وسمها بسيات القبر (تلاشى الضوء، التراب، العمق، مجىء الملكين، الضيق) ولذلك دبَّ الموت في قلبه وشعر بمجىء عالم الغيبيات.

لقد تحوَّلت حفرته إلى قبر أو سجن "لكن سجنى أنا صنعته بيدى في هذه الحفرة" منعه بنفسه ليواجه من خلاله المستعمر، ليحمى أرضه، لأن



البقاء فيها للأصلح "هذا هو الهدف الحقيقى من وجودى هكذا في حفرة ضيقة. بوضع الموت هذا في باطن الأرض أدافع عن حق قومى في كل ذرة من رمالها صراع البقاء بينى وبينك يا عدوى. الأصلح يبقى، بل الأقوى، والأقوى هو الأصلح ليحيا. الأحق بدوام الامتلاك لهذه الأرض، فأواجه الموت برضى من أجلها " ٨٨٨٠٠٠

إن القبر، بأوصافه المعروفة، قد يدخله الإنسان قبل مماته. يدخله بفعل النفس، حتى وإن خلا المكان من صفات القبر، فالقبر حاضر دائعًا في مخيلة الإنسان، وليس عليه سوى الدخول فيه أينها حلت صورته في مكان يحمل خصائصه.

ويستدعى القبر الضريح لأن الضريح في الأصل قبر، يدفن فيه أحد الصالحين، وينفرد الضريح بوجوده في الغالب في مكان خاص، ففرادة مكان قبر سلامة، هي التي حولته لضريح فيما بعد "الحاج على تبرع بربوة على رأس أرضة لتكون قبرًا لسلامة"

ويتميز الضريح بنظافة جدرانه وسعة مكانه "وتأمل الأعرج في مقام أبي عنان، بجدرانه البيضاء ومسجده الفسيح الكبير، الراقدين فوق تله ترابية، تبرز من جوانبها فوهات مقابر قديمة. تحدق منها مئات من جماجم الموتى "نشن والضريح يرتاده الناس، يتوسلون به لقضاء الحاجة "لكن هذا القبر صار بعد سنين ضريحًا، متواضعًا، يذهب إليه ناس ليقرأوا الفاتحة، وينذهب إليه ناس ليضيئوا له الشموع "نشن.

# ملاق تقنج





## الفضاء النصي

هو أحد أبعاد الأفضية، التي تحدث عنها النقاد الغربيون بوصفه فيضاءً يهتم بالشكل الطباعي والإخراجي والكتابي للنص القصصي، وقد سار بعض النقاد في هذا الاتجاه على اعتبار أن فضاء النص هو الفضاء الوحيد المحسوس/ المشاهد لدى قارئ النص، وكان ميشال بوتور قد وضع تعريفًا يمكن على أساسه تحديد أبعاد الكتاب الثلاثة (الطول، العرض، السمك)، قائلاً: "إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقًا لمقياس مزدوج: طول السطر، علو الصفحة "٢٠١١، وعلى اعتبار أن سمك الكتاب يُحدد بعدد صفحاته، وعلى ذلك يصبح فضاء النص "هو الفراغ الورقي الذي تتخذ العناصر المكونة للعمل الفني، من خلاله، شكلاً بعينه، ولا ينفصل تشكيل نص ما عن دلالة هذا النص ذاته، إذ إن كيفية التشكيل تتجاوب بنوع من الحتمية الفنية، إذا صح التعبير، مع المحتوى، بمعنى أن دلالة النص تفرض على الكاتب المبدع اختيار أنسب طرائق التشكيل التي تكفل احتواء هذه الدلالة وبلورتها، على نحو يجعل كيفية التشكيل قيمة فنية تلتحم بالقيمة الكلية للنص "(١٩٥٠).

ولقد كانت وجهة نظر من عدوا الفضاء النصى فضاءً مكانيًا، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، أى مساحة الكتاب وأبعاده الثلاثة التي أشار إليها بوتور، وإذا كان هذا الفضاء الطباعي/ المساحى لا يساعد بدرجة كبيرة في



فهم المضمون الحكائي، لأن "الورق الطباعي كمكان لتوضع الرواية لا شأن له قياسًا إلى المكان التخيلي الذي تحيلنا الرواية إليه" فيه إلا أنه لا يخلو من أهمية لأنه "يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عمومًا " في وغالبًا ما يساعد على تحديد الأنواع الأدبية وتصنيفها تحت أجناسها، وخاصة في الرواية والقصة حيث أصبح تدخل "تقنيات الطباعة الحديثة تدخلاً حاسبًا قد يستحيل الاستغناء عنه، فالطباعة لا تكتفي بتشكيل النص كمكان قابل للإبصار على الورق، بل تعمل على إيصاله بأصواته المتعددة المتداخلة وأزمنته المتداخلة بشكل جلى " في المناس الله بشكل النس الله بشكل على الورق، بل تعمل على إيصاله بأصواته المتعددة المتداخلة وأزمنته المتداخلة بشكل جلى " في المناس المتعددة المتداخلة بشكل على الورق، بل تعمل على العراب المناس المتعددة المتداخلة بشكل جلى المناس ال

إن ازدهار فن الرواية والقصة \_ كها يفهم المؤلف \_ اعتمد في نموه وتطوره على عاملين أساسيين:

1- ارتباطه بالطبقة البرجوازية الصاعدة في أواسط عصر النهضة نتيجة للمتغيرات المجتمعية والاقتصادية والسياسية الكثيرة التي ظهرت إبان هذه الفترة، فالثورة الصناعية واكتشاف المخترعات الحديثة والنقلة المعلوماتية الهائلة ساعدت من ناحية على رقى الإنسان وتقدمه، ولكنها ـ من ناحية ثانية ـ جعلته ينطوى على نفسه، حيث أصبح إحساسه بالعجز والضآلة والتشيؤ والفردية من أهم سهات هذا العصر.

وقد انعكست هذه المتغيرات على شكل الأجناس السردية عمومًا، حيث بزغت أشكال وأنواع ما كان لها أن تظهر لولا هذه المتغيرات، وقد استتبع التغير في الشكل القصصي تغيرًا في العرض الفني لطريقة الكتابة



وتشكلها، ولا أدل على ذلك من مشاهدة وملاحظة الفروق بين ما كان سائدًا في شكل المخطوط وبين ما هو متغير ومتنوع ومتعدد في الأشكال الكتابية بصفة عامة والفنية منها بصفة خاصة.

٢- التطور الهائل الذي أحدثته الطباعة، وهو الذي أدى للخروج من عصر الشفاهية إلى الكتابية، فالنقلة الجذرية التي أحدثتها الطباعة بصورتها واسعة الانتشار في القرن الثامن عشر قد دعمت "تأثيرات الكتابة على الفكر والتعبير " من الكلام الشفاهي إلى الكلام التعبير المند، حيث أصبحت هذه النقلة "من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب في جوهرها نقلة من الصوت إلى الفراغ " منه، حيث حوَّلت الطباعة "حاسة البصر لتكون حاسة الحضارة الحديثة بعدما كان السمع وليس البصر هو الذي هيمن على العالم الفكري القديم " منه، وذلك عندما كانت الثقافة شفاهية الأصل. إن شعورنا بالكلمات المطبوعة أمامنا بصفتها وحدات مرئية قد أثَّر على أفكارنا وذلك بعدما نقلت الطباعة الكلمات "لتحبسها في موضعها داخل الفراغ " منه."

إن تأثيرات الطباعة على الفكر والأسلوب ما زالت في حاجة إلى أن تُدرس دراسة وافية، فقد رسخت الطباعة الكلمة بوصفها أحرف وكلات سوداء على الفراغ/ البياض، لتتخلق جدلية بين ما هو أسود قابل للتشكيل بأشكال عديدة، وبين ما هو أبيض ساكن في جسد الأسود أو يحيط به كغلاف هلامي يساعد على إبراز بعض طرق التجريب المبهمة. إن الطباعة كانت وما زالت تشجع على الاكتهال النصى باعتبار أن "النص في شكله النموذجي



الأكمل هو النص المطبوع """، وإذا كان الإحساس بالكمال يؤثر على الإبداع الأدبى باعتبار حالة النص فى شكله النهائى، فإن الإحساس بامتلاك الكتاب للأدبى باعتبار حالة النص فى شكله النهائى، فإن الإحساس بامتلاك الكتاب الطباعة اليضا يعطى الإحساس بالخصوصية الشخصية التى تعد من منجزات الطباعة الحديثة التى تتماشى مع العصر الحديث باعتباره عصر يميل فيه الفرد إلى الإحساس بالاغتراب والفردية والخصوصية، حيث أصبحت عملية قراءة الكتاب حالة فردية شديدة الخصوصية، وهو ما ساعد أيضًا على الافتراق شبه النهائى عن الثقافة الشفاهية التى كانت تعد فيها عملية القراءة والكتابة عملية الجتاعية شديدة التواصل مع الآخرين، وذلك حينها كانت القراءة والكتابة من المستمعين وهو ما سمى فى الثقافة العربية بـ(حلقة الدرس والإملاء).

وللطباعة تأثير واضح على أغلب الفنون، فالتشكيل الطباعى للشعر الحديث لعب دورًا كبيرًا فى الكتابة وخاصة بعد تجاوز السعر المقفّى وظهور شعر التفعيلة والشعر النثرى، ويلعب هذا التشكيل دورًا إضافيًّا يسهم فى تنويع البنى الإيقاعية الأخرى ويدعمها وكذلك فى القصة القصيرة التى تعد "فى صورتها الحديثة، فنًّا أدبيًّا مقروءًا بالدرجة الأولى وذلك لاعتهادها فسى الأساس على تقنية الطباعة فى التواصل والانتشار بين جمهورها""، لذلك فهى كما يرى أوكونور "تطوير جذرى لقالب فنى بدائى ليتفق مع الطباعة ""، بل إن علاقة القصة بالطباعة أقوى وذلك لارتباط نشوئها بعصر الطباعة.



وإذا كان "النص القصصى لا يختلف عن غيره من جمهرة الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية في تقنية الكتابة على بياض القرطاس""، إلا أن استخدام هذه التقنيات وتنوع استخداماتها يشكل أحد ملامح التجريب التي تختلف من مبدع لآخر وخصوصًا في الأعمال الإبداعية التي يكون فيها الإبداع الإخراجي لشكل الكتاب في ثوبه الأخير، أحد أهم مظاهر التجريب التي تظهر الفروق بين المبدعين من ناحية ـ والنصوص من ناحية أخرى.

وقد أشار "بوتور" إلى مجموعة من مظاهر تشكُّل فضاء النص وهي:

١- "الخطوط الأفقية والعمودية.

٧ الهوامش.

٣\_ الصفحة ضمن الصفحة.

٤\_ ألواح الكتابة

٥- الفهارس "(٥٠٠)

وأضاف إليها د. لحمداني العديد من التفريعات والشروح لتتلاءم مع تقنية الكتابة بالعربية.

وقد استخدم سليمان فياض بعض هذه التقنيات، مما يشير إلى وعيه المبكر بها ومن خلال تتبع ملامح بنية المكان النصى في القصة القصيرة، يمكن للدراسة رصد الآتى:



## ١ ـ الكتابة الأفقية:

وهذا النوع من الكتابة اصطلح نقاد القصة على تسميته بالسرد تمييزًا لـ عن الحوار.

"وهى استغلال الصفحة بشكل عادى بواسطة كتابة أفقية بيضاء تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار """.

#### ٢. الكتابة العمودية ١٠٠٠

وهى فى قصص سليان فياض توضع على يمين الصفحة لتبين شكليًّا أن هذا النوع من الكتابة هو ما اصطلح عليه النقاد بالحوار. "وتكون عبارة عن أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها" سن.

وقد ذهب د. لحمدانى إلى أن الكتابة الأفقية هى التى تملأ الصفحة من اليمين لليسار، على حين أن الكتابة العمودية هى التى تستغل جزءًا محددًا من الصفحة، وأعتقد أنه بذلك قد خالف المتفق عليه عند النقاد الذين قسموا نوعى الكتابة في القصّة إلى سرد وحوار، وأعتقد أنه لا يوجد منا يستدعى الأخذ بهذا الرأى؛ لأن السرد في الغالب يأخذ شكل الكتابة الأفقية، والحوار في الغالب يأخذ شكل الكتابة الأفقية، والحوار في الغالب يأخذ شكل الكتابة الأفقية، والحوار في الغالب أنه قد يحدث أن يقصر السرد في الغالب يأخذ شكل الكتابة العمودية، إلا أنه قد يحدث أن يقصر السرد في الغالب في الغالب الكتابة الأفقية، والحوار فيصبح أقرب للكتابة الأفقية، ولكن هذا ليس هو الأصل وعليه لا يدور التفريق.

표 건류 기록 (

7- الرد والحوار وبتتبع أعمال سليمان فياض القصصية تتضح الخصائص الآتية:

عدد صفحات الجموعة	متوسط نسبة الحوار	متوسط نسبة السرد	عدد قصص كل مجموعة	اسم الجموعة	٩
170	۳.۳۱	٧.٦٨	٨	عطشان یا صبایا	١
171	1.44	۹.٦٧	0	وبعدنا الطوفان	۲
1 2 1	٤.٢٦	7.7	7	أحزان حزيران	٣
٥.١٦٧	۸.۲۹	٧.٧	٥	العيون	٤
١٧٤	٧٧. ٢	٤.٧٢	ĭ	زمن الصمت والضباب	٥
٥.١٠٢	17.3	٦.٦٨	٦	وفاة عامل مطبعة	
۸۰	7.17	۸.۸۲	٨	الذئبة	
٥٩	1.77	۹.۷۷	٨	ذات العيون العسلية	٨
0 . 24	7.18	٤.٨٥	٣	البدايات	٩
0.09	٤.٣١	٦.٦٨	۲	الشرنقة	1.
المتوسط المعام العام	المتوسط العام		المجموع		
0.19 1118	7.2.47	%٦.٧٣	٥٧		



# من الجدول السابق يمكن القول إن:

- ١- المتوسط العام لنسبة السرد يزيد عن المتوسط العام لنسبة الحوار، وهو ما
   يعكس زيادة ملحوظة في السرد عنه في الحوار.
- ٢-عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٨. ٪، مجموعتان
   (الذئبة \_ البدايات).
- ٣ عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٧. ٪، أربع مجموعات (أحزان حزيران العيون زمن الصمت والضباب ذات العيون العسلية).
- 3- عدد المجموعات التي يزيد فيها المتوسط العام للسرد عن ٦. ٪، أربع مجموعات (عطشان يا صبايا وبعدنا الطوفان وفاة عامل مطبعة الشرنقة).
- \_ عدد المجموعات التى يقل فيها المتوسط العام للحوار عن ٣٢٪ \_ كحد أعلى لهذه النسبة \_ أربع مجموعات (عطشان يا صبايا \_ وبعدنا الطوفان \_ وفاة عامل مطبعة \_ الشرنقة).
- ٦- عدد المجموعات التى يقل فيها المتوسط العام للحوار عن ٣. ٪، أربع مجموعات (أحزان حزيران العيون زمن الصمت والضباب ذات العيون العسلية).



٧- عدد المجموعات التي يقل فيها المتوسط العام للحوارعن ٢. ٪، مجموعتان (الذئة ـ المدايات).

٨ ـ متوسط عدد صفحات كل قصة (٩١.٥) ورقة، وهو رقم في عمومه خادع. لأن هناك تفاوتًا كبيرًا في حجم الكثير من القصص، فبعضها يطول ليقارب الخمسين ورقة، مثل قصص (كل الملوك يموتون ـ الغريب وبعدنا الطوفان ـ الإنسان والأرض والموت)، بل ويمتد ليقارب الثمانين ورقة مثل قصة (الغزوة الواحدة بعد الألف)، وفي المقابل فبعض القصص يقل عدد صفحاتها عن الثلاث ورقات مثل قصص (العودة ـ ذات العيون العسلية ـ عود كبريت)، وأعتقد أن التفاوت الواضح في طول/قصر بعض القصص يدل على محاولة سليان فياض تنويع وسائل الكتابة القصصية، ورغبته الواضحة في ارتياد وسائط شتى في الكتابة، فبعض القصص يطنب فيها ويسهب ليجمع بين أفكار شتى، تقترب في تصنيفها من الرواية القصيرة، وبعضها يوجز فيه ويكشف لدرجة تجعله أقرب للأقصوصة منها للقصة.

وإذا كانت قراءة الجدول السابق تعطى العديد من المؤشرات العامة، إلا أنه يحسن الوقوف عند بعض الجزئيات ذات الدلالة الخاصة، لأن لها ما يبررها:

أ\_ لا تزيد نسبة الحوار في مجمل أعمال سليمان فياض القصصية إلا في قصتين هما (على الحدود \_الضباب)، فالقصة الأولى نسبة الحوار فيها (١٠٥٤)



 ٪)، والقصة الثانية نسبة الحوار فيها (١٥.٨٪)، وما كان لهاتين القصتين أن يزيد فيهما الحوار عن السرد إلا لعوامل فنية.

فعلى الحدود تحكى عن حارسين ـ من دولتين متعاديتين ـ من حرس الحدود، يجلسان وجهًا لوجه، يتبادلان الحوار الطويل ويبثان شكواهما، ويحلمان معًا بالحرية، وهو أمر مرفوض من الناحية القانونية والعسكرية، ولعل زيادة نسبة الحوار عن السرد، يدل على خرق القانون على المستوى الواقعي والفني، فخرق القانون ـ واقعيًّا ـ أدى لقتلهما، واستتبع ذلك فنيًّا أن زاد الحوار على السرد. إن الرغبة في الحوار بين الحارسين، هي رغبة في تواصل الحضارات - بين الشمال والجنوب \_ وانفتاح الثقافات، ولـذلك يحلم الحارس الجنوبي بالعيش في البلد الشمالي، "وددت طول عمري أن أعيش في بلاد بها مياه وأشجار "١٠٠٠، ويحلم الحارس الشالي بالعيش في البلد الجنوبي "أنا مللت الحياة بين المياه والأشجار، إنني أحب حياة الجبال، وخاصة هذا الجبل الأحمر "٥٠٠٠). إنها يحلمان معًا بعبور الأسلاك وتبادل الحوار" ماذا لـ عبرنـا وجلسنا معًـا، تصور حراس حدود دولتين يخرقان قوانين الحدود ويتحادثان مع بعضهما ويأكلان، تصور ذلك" إن القوى الخارجية التي فرضت على الإنسان التقوقع في مكان له حدود، ولا يجوز له أن يبرحه، تمنع الحوار وتمنع الانتقال الذي هو أصل في حركة الإنسان الذي "يعيش في تذبذب جدلي بين الرغبة في الانتشار والانطلاق من قوقعة إلى أخرى في حركة طرد إلى الخارج وبين الرغبة في الانكماش والتقوقع في حركة جذب نحو الداخل """.



أما قصة (الضباب) فلعل ما يفسر زيادة نسبة الحوار على السرد فيها يرجع إلى أنها تحكى عن مرض غريب أصاب وديع/ البطل في عينيه، فلجأ إلى عيادة طبيب العيون ليعرف \_ بعد تردد شبه يومي \_ أن مرضه ليس في عينيه بل في روحه التي أصابها اليأس والوهن وهو ما زال في الأربعين من عمره، ولذلك ينصحه الطبيب بطرد القلق "لا شيء بعينيك رفِّه عن نفسك: سينها. مسرح. نزهة. جنس. عش بمرح "١٥٠٠. إن وديع هو نموذج لابن المدينة، الشاعر بالضآلة والقمع وغلق الأبواب من كل ناحية "فكر وهو بموقف الأتوبيس ينتظر فيها حدث ليلة أمس، كان يلعب الطاولة مع رفاق السهرة، . بالأحرى كان يتفرج عليهم وهم يلعبونها، ويتحدثون في السياسة. بـدت كـل الدروب مغلقة في حديثهم. كلما فتح أحدهم بابًا أغلقه الآخر، فكر ساعتها في أن المنافذ عديدة وكل المنافذ في الضباب، شعر عندئذ بقلق عاصف متكرر، للمرة الألف للمرة المليون يشعر جذا القلق، يحسه، يعانيه، يكابده"٢١١١، ولذلك فإن الطبيب ـ المرآة التي تعكس ما يدور داخل الجسد ـ لم يستبعد أن يواجه مثل هذه الحالات فيما بعد "يخالجني شعور بأنني سوف أرى قريبًا نماذج أخرى منها"(١٤١٤).

ب\_يلاحظ أن بعض القصص تزيد فيها نسبة السرد عن (٩. ٪)، وهو ما يدل على طغيان سردى \_ واضح \_ على حساب الحوار الذي تتضاءل نسبته فلا يتعدى الـ(١. ٪).



# والجدول الآتي يوضح ذلك.

نسبة الحوار	نسبة السرد	اسم القصة	اسم المجموعة	م
٤.٩	7.9	عندما يلد الرجال	عطشان یا صبایا	١
٦.٦	٤.٩٣	رغيف البتانوهي	وبعدنا الطوفان	۲
۸.۲	٧.٩٧	صرخة في واد	زمن الصمت والضباب	٣
۲.٦	۸.۹۳	المسلسل	وفاة عامل مطبعة	٤
۳.۱	9.97	١_العودة	ذات العيون العسلية	0
۲.٥	٧.٨٩	٢_بلهنية		
۲. ۸	Y . 9 £	١ ـ الذبابة البشرية	البدايات	٦
۲. ٥	0.98	٧_ قنديل		

وأكاد أميل إلى أن طغيان السرد في هذه القصص يرجع إلى طبيعة موضوعاتها التي تمس سليان فياض نفسه، فهذه القصص إما اجترار لذكريات قديمة وتقرير لواقع عاشه بنفسه وذلك كها في قصتى (بلهنية عندما يلد الرجال)، أو للتنفيس عن واقع آني يعيشه سليان فياض، وذلك كها في قصتى (العودة المسلسل)، أو لأنها كانت من ضمن محاولاته الأولى في شق عالم الكتابة، والتي لم يكن قد اختبرها بعد، وذلك كها في قصتى (قنديل الذبابة البشرية)، وهما من ضمن أول ثلاث قصص نشرها سليان فياض.



ج ـ تنفرد قصة (ذات العيون العسلية) في المجموعة التي تحمل نفس الاسم، بكونها القصة الوحيدة - في مجمل أعمال سليمان فياض - التي خلت من الحوار تمامًا، وأعتقد أن الطغيان السر دي في هذه القصة ينبع من أن بطلها هـو سليان فياض نفسه، الذي تخفى في صوت الراوي الذي يعاني من الوحدة والفراغ " بعدما ساءت العلاقة بيني وبين أم العيال، تنحيت في بيتي جانبًا، وتنحت هي في البيت جانبًا، صارت لي غرفة وصارت لها غرفة، وكلانا مع هواجسه وظنونه بصاحبه، وحيدان في خريف العمر، بل في شتائه مع برودة الجسد والروح المرعدة"(١٠٠٠)، فالواقعة التي يحكيها الراوي هي جزء حقيقي (١٠) من حياة سليان فياض، الذي راح يتذكرها بمرارة وهو يصف حالة "الصمت والقطيعة، بعد ثلاثة عقود، وقد كبر العيال ورحلوا عن البيت "١١٥، ولأن وحدة سليمان فياض قد بدأت قبل هذه العقود الثلاثة، لذلك فهو لا يجد الآخر الذي يبادله الحديث، فيعود إلى ذاته، يجتر ذكرياته في حديث النفس والحلم بالعودة إلى بيت العائلة الذي أصبح مهجورًا كمقبرة الأفيال "واعتدت الهرب إلى مقبرة الأفيال، بيت فسيح، هجره ساكنوه، والأبناء نزحوا عنه منذ سنيين بعيدًا، والأبوان ودعا فيه الحياة، واحدًا إثر صاحبه "٥١٠٠".

#### ٣ البياض

# للبياض شكلان أساسيان

أ\_البياض الفاصل: بين الفصول واللقطات والمشاهد، فغالبًا ما "ينتظم نص القصة القصيرة بطرق متنوعة لها دلالتها، وتوزيعه على الصفحة الواحدة



وبين الصفحات، لا ينفصل بحال من الأحوال عن مضمون القصة "سنه ويشار إليه غالبًا للدلالة على "الانقطاع الحدثي والزماني" "سنه والمكاني أيضًا ولا يخلو هذا الفاصل من معنى لأنه "يدل على تطور الحدث أو دخول شخصية جديدة إلى مسرح الأحداث أو تغيير المكان، الخ" ""، ودائبًا ما يشار إليه بوضع نجيهات قد تكون على شكل نجمة واحدة أو نجمتين، أو ثلاث نجهات، وفي بعض الأحيان يلجأ القاص إلى استخدام البياض الحسابي، وعادة ما يكون البياض الحسابي هو البياض الرئيس في حين يكون البياض النجمي ثانويًّا، وكثيرًا "ما يعمد سليهان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد يحمل ثانويًّا، وكثيرًا "ما يعمد سليهان فياض إلى تقسيم نص القصة إلى مشاهد يحمل كل منها رقبًا وغالبًا ما يعكس تتابع الأرقام تطورًا في القصة، أيَّا كان نوعه، وهنا نلمس إلى أي مدى استطاع الكاتب أن يجعل من القصة القصيرة، على اختلاف أطوالها رواية مركزة العناصر إلى أقصى حد" والجدول الآتي كاول مبدئيًّا رصد هذه الظاهرة:

الفاصل	البياض	اسم الجموعة	٩
حسابي	نجمى		
-	٥٠	عطشان یا صبایا	
٥	٣١	وبعدنا الطوفان	۲
_	70	أحزان حزيران	٣
١٨	۱۷	العيون	٤
o	۲	زمن الصمت والضباب	0

	· <u>-</u>	وفاة عامل مطبعة	٦
_	71	الذئبة	٧
٨	٩	ذات العيون العسلية	٨
	٦	البدايات	٩
_	٣	الشرنقة	١.
47	١٦٤	المجموع	

## من الجدول السابق يلاحظ أن:

١- البياض النجمى هو الأكثر شيوعًا في أعمال سليمان فياض، فقد استخدم
 ١٦٤) مرة على حين استخدم البياض الحسابي (٣٦) مرة.

٢- من الناحية الشكلية البحتة، استخدم البياض النجمى المتمثل في النجيات الثلاث بشكل أكبر من البياض النجمى المتمثل في النجمة الواحدة، فبياض النجمات الثلاث استخدم (١١٨) مرة في حين استخدم بياض النجمة الواحدة (٤٦) مرة، ويغلب على الظن أنه لا فارق بين استخدام البياض النجمى بأنواعه المختلفة، بعضه عن البعض الآخر، فالوظيفة واحدة والشكل مختلف.

٣- تشير قراءة الجداول الداخلية - لكل مجموعة على حدة - للجدول السابق إلى ما يلى:

أ\_القصص التي تحتوي على فواصل نجمية فقط، (٢٢) قصة.

415



ب\_القصص التي تحتوى على فواصل حسابية فقط، (٣) قصص.

ج - القصص التي تحتوى على فواصل نجمية وحسابية معًا، (٥) قصص، وغالبًا ما تستخدم الفواصل الحسابية على أنها الفواصل الرئيسة، بينا تستخدم الفواصل النجمية كفواصل ثانوية.

د القصص التي لا تحتوى على أية فواصل (٢٧) قصة، وهذا العدد يقارب (٠٥٠) من جملة قصص سليمان فياض، وهو ما يعنى أن التدفق السردى والحدثى لا يستدعى أى توقف لكى تنتقل الكاميرا من حالة إلى أخرى، فهذه القصص لا تجعل القارئ \_ في الغالب \_ قادرًا على التقاط الأنفاس وتغيير زاوية الرؤية، فالقصة تنطلق كطلقة البندقية التي لا يسكن لها قرار حتى تصل لهدفها في إحداث الأثر المطلوب في نفس القارئ.

## بقيت ملاحظتان على البياض الفاصل

الأولى: تتعلق بالوظيفة الرئيسة له، وأكتفى هنا بعرض نموذجين لتوضيح دوره كتكنيك فني يستخدمه سليان فياض في كثير من قصصه.

فى النموذج الأول: يقسم سليهان فياض قصة (فى زماننا) إلى خمسة مشاهد منفصلة تعرض بداخلها ثلاث قصص لا يجمع بينها سوى رابط دقيق جدًّا.

ففى المشهد الأول: يعرض الراوى لشخصية يوسف قبيل مغادرته لشقته، متوجهًا لعمله، واعدًا زوجته بسرعة العودة لمارسة الحياة الزوجية في سعادة.



وفى المشهد الثانى: تنتقل الكاميرا إلى شقة شعبان ـ سائق التاكسى ـ وهو يتناول إفطاره قبيل مغادرته لشقته، متبرمًا من كثرة مطالب زوجته المادية.

وفى المشهد الثالث: يقف يسرى في شرفة منزله، يعاني من الاكتئاب والملل الوظيفي والزوجي.

وفى المشهد الرابع: تعود الكاميرا إلى يوسف، تتابعه وهو في طريق الذهاب إلى عمله، يفكر في كثير من الأمور التي تصيب عقله بالدوار.

وفى المشهد الخامس: سيارة مسرعة تدهم يوسف وهو يعبر الطريق شاردًا، فترديه قتيلاً، ويتبلَّد إحساس الناس تجاه الحادث، وتسير الحياة بصورتها الطبيعية، على الرغم من وجود جثة يوسف مسجاة في عرض الطريق، وفي هذا الوقت يخرج يسرى من مدخل العمارة ليجد الحادث نصب عينيه، فلا يفعل شيئًا سوى ركوب تاكسى شعبان ليتجه به إلى ما لا يعلم، ثم يقرر بعد سير وتفكير العودة إلى البيت.

إن تتابع المشاهد على هذا النحو وفصلها بعضها عن بعض، يجعلها تقترب من التكنيك السينائي، فالأرقام هنا تفصل بين المشاهد وتربط بينها في آن واحد، فالشخصيات لا تتعارف ولا تربط بينها صلة، والأماكن مختلفة ولكن الحادث ومكانه في نهاية القصة هو ما يجعل منها قصة مترابطة.

والنموذج الثانى: في قصة (جناح استقبال النساء)، المكان واحد لا يتغير، فهو مستشفى صغير في إحدى المدن، تدور فيه كل الأحداث، وعلى الرغم من عدم وجود انقطاع مكانى في هذه القصة إلا أن الفواصل تلعب



دورًا مهيًا، يتمثل في أمرين، أحدهما، هو دخول شخصية جديدة مع بداية كل فاصل، والثاني في عرض حدث جديد منفصل عما قبله ولكنه مرتبط في النهاية بالقارئ الذي يخرج برؤية متكاملة لكل الأحداث.

تقع أحداث القصة في مشاهد هي على الترتيب:

المشهد الأول: وصف عام للمستشفى من الخارج.

المشهد الثانى: طبيب الامتياز يتأمل ما حوله من أشياء وشخصيات داخل جناح النساء.

المشهد الثالث: أمينة عبد السميع تتوهم حالة ولادة.

المشهد الرابع: أم تسخط على وليدها بعد ولادة سهلة.

المشهد الخامس: الأم ترفض تسلم وليدها وتتركه لحكيمة عاقر.

المشهد السادس: طبيب الامتياز يستغيث بالنائب، ويطالبه بسرعة الحضور عقب سماعه لدخول حالة ولادة جديدة.

العرض السابق يوضح - على اختصاره - الأحداث الرئيسة لكل مشهد، ومن خلاله يتضح أن:

أ \_ المكان/ المستشفى فى كل المشاهد لم يتغير، سوى فى الانتقال من وصف المستشفى من الخارج فى المشهد الأول، للدخول إليه مع المشهد الثانى وحتى نهاية القصة.



ب ـ يدل المشهدان (الثالث والرابع) على دخول شخصيات جديدة على مسرح الأحداث.

ج - يحاول الراوى إظهار التناقض الحادبين الشخصيتين، فالمرأة الأولى تعانى بالوهم من آلام الولادة لرغبتها في إنجاب طفل من زوجها المتوفى، والثانية امرأة ترفض البقاء في المستشفى وتسلم وليدها دون أن تراه لحكيمة عاقر وذلك لكثرة أولادها وتخلى الزوج عنها.

إن الفواصل في هذه القصة تلعب دور الموسيقي التصويرية المصاحبة للأحداث التي لا تتصاعد نحو ذروة معينة، لأنها تنحو في اتجاه أفقى نحو خاتمة منطقية.

الثانية: إنه ينبغى الإشارة إلى أن استخدام هذه الفواصل يعد أحد ملامح التجريب في قصص سليان فياض، وذلك لأن القصة القصيرة نادرًا ما "تكون مقسمة إلى فصول، رغم أنها تتضمن أحيانًا وقفات أو فواصل في النص يميزها حيز فاصل """، ويغلب على الظن أن كثرة استخدامه لهذه الفواصل يعكس رؤية مستقلة لسليان فياض في تقنية كتابة القصة، ويرجع السبب في ذلك إلى الطول الواضح في قصصه، فالكثير من قصصه يتعدى العشرين والثلاثين وأحيانًا الخمسين صفحة، ولذلك فالقصة دائمًا تكون في حاجة ماسة لمثل هذا التوقف لكي تستعيد حيويتها ونشاطها.

إن الفواصل تشبه في وظيفتها دم الإنسان الذي يجدد كل فترة لاستعادة الصحة والحيوية، فالفواصل "لا يميزها عن بعضها إلا مسافة، أو لزيادة



التأكيد نجمة فاصلة، وإنى أفترض أن هذا الشكل قد أوحت به طبيعة السرد الذي ينتقل مرارًا من مشهد لآخر ومن شخصية لأخرى، في أماكن مختلفة في الوقت نفسه، والفواصل بين الفراغ تعمل في الواقع عمل القطع في السينما""".

#### ب-بياض النقط:

ويشار إليه غالبًا بالنقاط الفاصلة بين الكلمات والجمل، وقد ترد هذه النقاط في بداية السطر الحوارى أو السردى، إنه "ذلك الفراغ الطباعى المتروك في جسد أو متن النص"(٢٠٠٠)، ويمكن أن ترد هذه النقاط في أواخر السطر وكذلك في وسطه، وغالبًا ما يرد هذا النوع على شكل نقطتين متجاورتين كالتالى(..)، أو بثلاث نقاط كالتالي (...)، وقد يمتد هذا الشكل ليشمل جزءًا كبيرًا من السطر ويكون على الشكل التالى (....).

ويوظف بياض النقط دائمًا "لإنتاج الدلالة أو الإيحاء بها، أو ربها يكون إشارة إلى تاريخ مقموع، أى حذفه المبدع خوفًا من السلطة "(١٠٠٠)، وقد استخدم سليهان فياض هذا الشكل ـ كتقنية كتابية \_ بشكل كبير، والجدول الآتى يوضح إلى أى مدى شاعت هذه التقنية في كتاباته:



مجموع ڪل		النقاط الأربع وزيادة		النة الثار	النقطتان		اسم المجموعة	Ą
مجموعة على حدة	حوار	سرد	حوار	سرد	حوار	سرد		
٦٧٣	٦	٣	44	٤	٥٧٣	٥٨	عطشان یا صبایا	١
470	۲	۲	17	۲	7.74	٦٤	وبعدنا الطوفان	۲
774	٤	17	٩	٣	1.0	۹.	أحزان حزيران	٣
١٠٦	1	1	١	1	٦٨	41	العيون .	٤
<b>YY</b>	٧	٣	-	4	٤٤	۲.	زمن الصمت والضباب	0
**	١	-	١	-	۲.	٥	وفاة عامل مطبعة	٦
00	١	١	١	١	٥١	-	الذئبة	٧
۱۸	١	-	١.	1	14	٣	ذات العيون العسلية	۸
14.	-	-	-	7	٦٧	٥٧	البدايات	٩
44	-	-	۲	-	41	١	الشرنقة	١.
17.4	74	71	٥٦	19	170.	44.8	المجموع الكلي	11



# من الجدول السابق يتضح أن:

- ١- تتردد هذه الظاهرة بشكل كبير في كتابات سليان فياض القصصية، فجملة ما ورد من بياض النقط بأشكاله المختلفة بلغ (١٧٠٣) مرة.
- ٢ تستأثر مجموعات (عطشان يا صبايا وبعدنا الطوفان أحزان حزيران) بنصيب الأسد، إذ يبلغ مجموع ما تم رصده في هذه المجموعات (١٢٦١) مرة في حين أن باقى المجموعات لم يتعد مجموع استخدامها الـ(٤٤٢)، مع ملاحظة أن مجموعة عطشان يا صبايا تفوق في مجموع استخدامها المجموعين التاليتين.
- " ـ يمثل بياض النقطتين الشكل الأكثر ورودًا في مجمل أعمال سليمان فياض إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه (١٥٨٤) مرة، في حين أن بياض النقاط الثلاث تم استخدامه (٧٥) مرة، ويقع بياض النقاط الأربع وما زاد عليها في المرتبة الأخيرة، إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه (٤٤) مرة.
- ٤- يزيد استخدام بياض النقط بأشكاله المختلفة في الحوار عنه في السرد، إذ يبلغ مجموع ما تم استخدامه في الحوار (١٣٢٩) مرة، في حين أنه ورد في السرد (٣٧٤) مرة، وهو ما يعكس تفوقًا ملحوظًا الستخدامه في الحوار عنه في السرد.

وأعتقد أن التفوق الكامل لورود بياض النقط في الحوار عن السرد، يرجع إلى أن الحوار غالبًا ما يحمل خصائص القول المنطوق، فالشخصيات تتبادل الحوار كما نتبادله نحن في الحياة، فكما نصمت بعض الوقت ونفك بعض



الوقت، ونرد على محدثنا مرة بسرعة ومرة ببطء، وأحيانًا لا نرد نهائيًّا كذلك تفعل الشخصيات، إنها دائمًا تحاول أن تتمثل شكل الواقع، ولذلك يحاول السارد عن طريق تدخله لتوضيح هيئة الكلام أو بالتدخل في تقنية الكتابة بعلامات ترقيمها وبياض النقط بأشكاله المختلفة \_ تقريب المسافة الفاصلة بين كلامنا المنطوق في الواقع وكلام الشخصيات المنطوق به في العالم المتخيل للقص.

• ولبياض النقط العديد من الدلالات، فهو يشير إلى المسكوت عنه كليًا، أو جزئيًّا كما أنه يشير في أحيان كثيرة إلى فترات صمت بين المتحاورين، وكذلك فهو يمثل دعوة للمتلقى للتفاعل مع النص لإكهال ما لم يرد المؤلف كتابته.

#### الصفحة ضمن الصفحة

وفيما يتصل بالصفحة ضمن الصفحة، فهو عادة ما "يأتى وسط الصفحة المكتوبة بكتابة بيضاء "نت"، وقد أطلق عليه د. لحمدانى مصطلح التأطير لأنه "يأتى داخل إطار من الكتابة متنوعة "نت"، وأعتقد أن مصطلح التأطير لا يفى بالغرض، لأنه يحدد بداية ما أطر بإطار، ولا يلتفت إلى أشكال أخرى تدخل فى المضمون دون أن تحدد بإطار ولذلك ينص "ميشال بوتور" على أنه "قد تكون هذه الورقة البيضاء منظمة تنظيًا كافيًا بحيث لا تحتاج إلى إطار "نت"، وبخصوص أعمال سليمان فياض القصصية، فهذه الظاهرة شديدة الندرة، ولم ترد في مجمل أعماله إلا مرتين.



فى المرة الأولى: تضمنت قصة (كل الملوك يموتون) لصفحة الخطاب الذي أرسله البرى إلى الملك فاروق، يطلب فيه المثول بين يديه كى ينافسه على بطولة العالم فى الشطرنج، وهى البطولة التى تربع فيها فاروق على عرش اللعبة بعد فوزه على اللاعب الإسباني، يقول البرى فى خطابه: "مولاى وسيدى الملك..

يرفع إليكم، عبدكم الخاضع، واحد من رعايا الملك المعظم، ملك مصر، الملك فاروق الأول، هذا الملتمس. راجيًا يا مولاى أن أنافسكم على بطولة العالم في الشطرنج، التي فزتم بها هذا العام، فأنا ملك الشطرنج، بعد إذن مولاى ملك مصر، في بلادى وسوف آتى إليكم، زاحفًا، لو أمرتم بذلك، لأتشرف بالمثول بين يديكم، في مباراة فاصلة، على رقعة السواد والبياض، وأملى يا مولاى أن يكون ذلك قريبًا، في غضون أيام، فلم يبقى على امتحانى سوى شهرين.

وتفضلوا يا مولاي بقبول احترامي

مقدمه للمقام السامي

البرى الدريني

الطالب بالصف الثالث الثانوي

بمعهد الزقازيق الديني "٢٦٠٠

إن خطاب البرى الذي أورده السارد \_ كاملاً \_ بديباجته الافتتاحية في البداية والتوقيع في النهاية، يشكل صفحة ضمن صفحة القصة، ولم يرد السارد



وفى المرة الثانية: تضمنت قصة (أحزان حزيران) بعض أجزاء من جريدة الصباح، أوردها السارد بنصها فى صفحة القصة، فعربى/ البطل يقرأ الصحيفة وهو قعيد الفراش، يتذكر من خلال القراءة أحداثًا بعينها، "القوات المسلحة تقرر اعتبار غد \_ 0 يونيو يوم حداد"". "جميع الضباط والجنود يرددون يوم آيونيو قسم الثأر"". إن مانشيتات الصحيفة تثير فى كل إنسان عربى أحزان الخامس من يونيو الذى هزمت فيه مصر وخسر فيها عربى قدميه، أو يتابع فيها أخبار أماكن بعيدة "خروشوف ونينا يزوران معرضًا للأدوات المنزلية فى موسكو""، وعلى هذا المنوال يقرأ عربى العديد من المانشيتات، التى يمس بعضها البطل/ عربى نفسه أو وطنه أو ما هو بعيد عنه، أو ما يدعو للسخرية.

"الصين تتقدم ذريًّا بسرعة

معارك بالسكاكين بين العرب واليهود في باريس. البوليس الدولي يتدخل لفض المعارك التي سقط فيها الجرحي من الجانبين

"خطابات وطنية للرؤساء العرب يوم ٥ يونيو"(٢٠٠٠).

وفى كل الأحوال فإن عناوين الصحيفة تمثل صفحة داخل صفحة القصة خاصة وأنها قد وردت بلغتها الصحفية وبين علامات تنصيص تحدد حضورها في النص لشد انتباه القارئ.



#### ٥ - العنوان

للعنوان دلالة ونظرية لا تقل فى أهميتها ودراستها عن أهمية العمل نفسه لأنه "إذا كان العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقد أعد تركيبة متنوعة، يعتبر من جهة إنتاجيته الدلالية بمثابة علامة مفردة، فان الإنتاجية الدلالية للعنوان على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبًا فى تنسيقها - تجعلنا نعده بمثابة عمل نوعى، لا بد له من نظرية تضىء جوانبه وأبعاده، ومنهج قادر على تحليل بناه ووظائفه "(ديه).

ويشكل العنوان بصفته مفتتح النص وعتبته، أحد المداخل الشرعية للولوج إلى النص، لأنه "يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولاً شرعيًا، فتناسى العنوان أو إهماله يجعل التعامل مع النص عمومًا - تعاملاً غير شرعى "نته إذن فالعنوان للكتاب كالاسم للشىء "به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه "نته، ولذلك فهو "يدل بمظهره اللغوى من الصوت إلى الدلالة، على وضعية لغوية شديدة الافتقار، فهو - من جهة سياق ذاته، وهو - من جهة ثانية - لا يتجاوز حدود الجملة إلا نادرًا، وغالبًا ما يكون كلمة أو شبه جملة، وعلى الرغم من هذا الافتقار اللغوى، فإنه ينجح في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمستقبل "نته.

وبفضل ما للعنوان من تكثيف دلالى استحال العنوان "إلى ما يشبه التعويذة السحرية التى يجب أن يرددها القارئ بين يدى النص، وجذا الترديد يمكن أن تنفتح مغاليق النص، ويتاح للقارئ أن يدخله دخولاً سهلاً ميسرًا، وهو ما يعنى أن النص قد استحال إلى قصر سحرى يحتاج إلى مثل هذا الطقس



اللغوى، ولذلك فالعنوان ليس مؤشرًا بسيطًا، بل هو بنية معقدة غاية التعقيد، وتمثل أداة ضغط هائل على المتلقى أو القارئ، فتحاصره في نطاق منطوقها تارة، ومفهومها تارة أخرى، وفي إطار الجمع بين المنطوق والمفهوم تارة ثالثة """.

ويعلى الدكتور/ صلاح فضل من شأن العنوان ليعتبره ذا أهمية بارزة في تحديد النص الأدبى، "ففى طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبى، وعلى ذلك يصبح الشروع في تحليل العنوان أساسيًّا عندما يتعلق الأمر باعتباره عنصرًا بنيويًّا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص أو في مواجهته أحيانًا، وذلك مثل الإشارة إلى شخصية أو شخصيات محورية، أو إلى مكان يشمل مساحة هامة محورية في فضاء النص، أو إلى أحداث تمثل مؤشرًا يحدد الطابع الفكرى أو الأيديولوجي للنص"ن، وفي قصص سليان فياض تشكل العناوين بتعدد دلالتها الفنية وتنوع صيغها اللغوية ملمحًا بنائيًّا مهمًّا، كما أنها تلعب بجدليتها المستمرة بين بنية العمق الدلالة المكثفة على السطح دور العلامة اللغوية المدخة لنوع الحقل الفني الذي سيعمل القارئ على الانجذاب إليه، والجدول المتدة لنوع الحقل الفني الذي سيعمل القارئ على الانجذاب إليه، والجدول الآتي يحاول تصنيف هذه العناوين:



عناوين دالة على		عناوين دالة	عناوين دالة على	عناوين دالة	
أشياء الكان	الكان	على الزمان	الشخصية	على الحدث	
الضباب	على الحدود	أحزان حزيران	امرأة وحيدة	عطشان يا صبايا	
القفص	جناح استقبال النساء	زيارة فى الليل	الأعرج	النداهة	
العربة الرمادية اللون	جسر حی	فی زماننا	اللص والحارس	عندما يلد الرجال	
حلقة ذكر	الحنين والجبل	أوراق الخريف	الغريب	اللغز	
عود كبريت	العودة إلى البيت	ليلة أرق في حياته	رغيف البتانوهي	وبعدنا الطوفان	
اللوحة	صرخة في واد	خريفان	الإنسان والأرض والموت	كل الملوك يموتون	
جاكيت من الفرو الرخيص	أطلال على رصيف مقهى		الرجل والسلاح	الغضب	
	ضريح ولى الله المقدس		وفاة عامل مطبعة	الغزوة الواحدة بعد الألف	
	الطائف مدينة جميلة		عنزة خالتى جندية	العيون	
			الشيطان	التهمة	



	الهجانة	الصوت والصمت
	الكلب عنتر	المسلسل
	زينب	الجفاف
	زهرة البنفسج	العودة
	الذئبة	الشرنقة
	بلهنية	
	ذات العيون العسلية	
	سندريللا	
	قنديل	
	الذبابة البشرية	

# من الجدول السابق يتضح أن:

أ_تشكل العناوين الدالة على الحدث نسبة (٢٦٪) من جملة عدد العناوين.
ب_تشكل العناوين الدالة على الشخصية (٣٥٪) من جملة عدد العناوين.
ج_تشكل العناوين الدالة على الزمن نسبة (١. ٪) من جملة عدد العناوين.
د ـ تشكل العناوين الدالة على المكان وأشياء المكان نسبة (٢٨٪) من جملة عدد

ومن ناحية الإفراد والتركيب يلاحظ أن:

العناوين.



أ\_عدد العناوين المفردة الصياغة (٢٢).

ب عدد العناوين ثنائية الصياغة (١٧).

ج ـ عدد العناوين ثلاثية الصياغة (١٣).

د\_عدد العناوين رباعية الصياغة (٥).

#### ٦- العناوين الجانبية:

تلعب العناوين الجانبية، دورًا مهمًّا في عرض النص القصصي، وهي تمثل تقنية كتابية مهمة وخاصة إذا تم ربطها بالبعد التاريخي لكتابات سليان فياض، فقد استخدمها في وقت مبكر، وقد استخدمت العناوين الجانبية في ثلاث قصص.

## والجدول الآتي يحاول رصدها.

العناوين الجانبية	العنوان الأساسي للقصة	اسم المجموعة	٩
الفراغ ـ الزيارة ـ المحاكمة ـ العقاب	التهمة	العيون	١
حلم الشاعر-العبد-السجين-	القفص	زمن الصمت	۲
المدرس ـ الدينمو ـ ملاحظات قارئ		والضباب	
نخلتان عجوزان ـ أنثى النحل ـ زائرة من الآخرة	خريفان	ذات العيون العسلية	٣



وينبغى ملاحظة أن استخدام هذه التقنية يعد إحدى محاولات التجريب التي ارتادها سليان فياض ليخرج بها من بوتقة الشكل التقليدي لكتابة القصة، غير أن قلة هذه المحاولات جعلها محدودة الأثر، إذ إنها لم تخرج عن دائرة التجريب الجزئي.

وقد آثر سليهان فياض أن تكتب هذه القصص بعنوان أساسى لكل قصة بالإضافة إلى عدة عناوين جانبية في الداخل، مع الإشارة إلى أن العناوين الجانبية/ الداخلية، كتبت بحروف مسودة ذات ثخانة كبيرة لتوضيح مكانتها.

وللعناوين الجانبية دور مهم في تقسيم القصة إلى مقاطع، وغالبًا ما يكون العنوان الجانبي معبرًا عن وظيفة هذا المقطع، وتتضافر العناوين الجانبية مع بعضها البعض لإبراز فكرة الكاتب التي بدأها مع المقطع الأول للقصة، ففي قصة (التهمة) تشكل العناوين الجانبية ترتيب زمني لمجمل الأحداث، فالعناوين الثلاثة الأولى (الفراغ - الزيارة - المحاكمة) مقدمة بنيت عليها الأحداث التي تنتج في (العقاب)، ولا شك في أن العنوان الأصلى للقصة (التهمة)، يتاس جزئيًا مع كل عنوان جانبي بالإضافة إلى تماسه الكلى مع كل العناوين الجانبية في المضمون الدلالي للقصة التي تحكى عن جريمة اتهم فيها البطل ظليًا.

وقد تلعب العناوين الجانبية دورًا في تكثيف الفكرة التي يقصدها الكاتب، وذلك كما في قصة (القفص)، التي تدور حول فكرة العبودية التي يألفها. يرفضها الإنسان على مر العصور، وتتفاوت طريقة تناول الفكرة من شكل إلى آخر، حسب طبيعة العنوان نفسه فقد تناولها الكاتب بشكل تجريدي



بحت تحت عنوان (حلم الشاعر)، وبشكل تاريخي تحت عنوان (العبد)، وبشكل معاصر تحت عنوان (السجين ـ المدرس ـ الدينمو)، ويخرج بالنتيجة النهائية في شكل (ملاحظات قارئ)، وفي قصة (خريفان) تنحو القصة منحي تجريديًّا كاملاً، وذلك للتأكيد على فكرة الارتباط الأبدى بين كل زوجين (الذكر والأنثى)، وحاجتها الدائمة للاتصال فيها بينها، فالنخلة الذكر والنخلة الأثثى في (نخلتان عجوزان)، تتبادلان حوارًا ميتافيزيقيًّا يوضح الفكرة، وفي (أنثى النخل) و(زائرة من الآخرة)، يحاول الكاتب إسقاط مشاعره وفكرته ـ التي بدأها في العنوان الأول ـ على الجزء الأخير من حياته، وهو الجزء الذي عاني فيه من مرارة الوحدة واختلاف الفكر مع رفقاء العمر.

## ٧ ـ ظواهر أخرى:

وفيها يتصل بالتشكيل \_ الرسومات التجريدية والواقعية \_ وكذلك ألواح الكتابة، والهوامش، والفهارس، فهى ظواهر ليس لها وجود في كتابات سليهان فياض القصصية.

وأكتفى في نهاية هذا المبحث بعرض جدول إحصائى شامل، لتقنيات فضاء النص في مجمل أعمال سليان فياض القصصية.



## هوامش اطقيمة

(\*) ولد محمد سليان عبد المعطى فياض وشهرته سليان فياض في ٧/ ٢/ ١٩٢٩ م. بقرية برهمتوش ـ مركز السنبلاوين \_ محافظة الدقهلية، وقد تلقى سليان فياض تعليمه في رحاب المعاهد الدينية الأزهرية، حتى حصل على ١ ـ شهادة العالية من كلية اللغة العربية ـ جامعة الأزهر ١٩٥٦ م، ٢ ـ شهادة العالمية مع الإجازة في التدريس من الكلية نفسها ١٩٥٩م

ويمكن تقسيم العوامل التي كونت سليمان فياض ثقافيًّا وعلميًّا إلى:

١- التعليم الأزهرى: حيث اكتسب في الأزهر حساسية التعامل مع اللغة وبخاصة التراثي
 منها.

٢ ـ قراءته الواسعة في كل فروع المعرفة الإنسانية، على السرغم من عدم إجادت الأي لغة أخرى.

٣ - سفرياته: وهي السفريات الكثيرة التي قام بها أثناء حياته العملية مدرسًا لفروع اللغة العربية وآدابها في داخل مصر (أسيوط، الإسكندرية، القاهرة)، وخارجها (الأردن، المملكة العربية السعودية).

٤ - العمل الصحفى: وهو العمل الذى مارسه لمدة تزيد على الثلاثين عامًا، وقد اكتسب خلال فترة عمله فى الصحافة خبرة كتابة المقالة الصحفية بكافة أشكالها، وكذلك خبرة الانفتاح على العمل الثقافى العام، وقد عمل سليان فياض صحفيًّا ومحررًا فى العديد من المجلات والجرائد (الإذاعة والتليفزيون، البوليس، الشهر، الجمهورية، إبداع، الآداب المبروتية).

ولسليان فياض مكانة علمية وأدبية رفيعة المستوى، يدل على ذلك:

١-الجوائز:



- أ ـ جائزة الدولة التشجيعية من المجلس الأعلى للثقافة سنة ١٩٧٠م \_ عن مجموعته القصصية الثانية (ويعدنا الطوفان).
- ب ـ جائزة الشاعر سلطان العويس من الإمارات العربية المتحدة عام ١٩٩٤م \_ في حقل القصة والرواية عن مجمل أعاله القصصية.
  - ج جائزة الدولة التقديرية في الآداب -٢٠٠٣ م عن مجمل أعماله القصصية.

#### ٢ \_ النشاط الثقافي:

- أ\_يهارس الكتابة للإذاعة والتليفزيونات العربية منذ عام (١٩٥٥ م)، ولـه برنـامج يـومي ـ بالبرنامج العام إذاعة القاهرة (قاموس المعرفة).
  - ب-عضو نقابات: اتحاد الكتاب، الصحفيين، المهن السينهائية (شعبة سيناريو).
  - ج ـ عضو جمعيات: دار الأدباء ـ نادى القصة \_ الجمعية الأدبية المصرية \_ أتيلييه القاهرة.
- د \_ كان سكرتيرًا للرابطة المصرية لإتحاد كتاب آسيا وأفريقيا إلى أن توقف الاتحاد عن ممارسة فاعلياته.
  - هـ عضو لجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة.
- (\*) لسليمان فياض خمس روايات هي (أصوات -الصورة والظل -الفلاح الفصيح -القرين لا أحد)
- ( \*\*) د. محمد أبو المجد: ببليو جرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها وحتى نهاية القرن العشرين \_ قسمى البلاغة والنقد \_ مكتبة الآداب \_ ط ١ \_ ٢٠٠٢.
- ( \*\*\*) تم جمع هذه المقالات في كتاب (تحت شمس الكتابة) \_ شهادات ودراسات في سليان فياض \_ دار المريخ ط ١٩٩٩ .



# هوامش الفصل الأول

- (١) روجر ب هينكل: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير)\_(ترجمة وتقديم وتعليـق) د. صلاح رزق\_دار الآداب\_ط١ \_ ١٩٩٥\_ص ٢٣١.
- (٢) آلان روب جريبه: نحو رواية جديدة \_ (ترجمة) مصطفى إبراهيم مصطفى \_ دار المعارف \_ د. ت \_ ص ٣٤.
- (٣) رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية \_ (ترجمة) نهاد التكولي \_ دار الشؤون الثقافية العامة \_ بغداد \_ ط١ \_ ١٩٩١ \_ ص ١٣٧ .
- (٤) محمد سويرتى: النقد البنيوى والنص الروائى (نهاذج تحليلية من النقد العربي) \_ المنهج البنيوى \_ البنيوى \_ البنيوى \_ البنيوى \_ السخصية \_ الزمن \_ الفضاء \_ السرد \_ (جزآن) \_ أفريقيا الشرق \_ المغرب \_ ط١ \_ ١٩٩١ \_ ص ٧.
- (٥) فريال كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة \_ المؤسسة العربية للدراسات والنشر \_ الأردن \_ ط١ \_ ١٩٩٩ \_ ص ٣١.
- (٦) د. شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث \_ (نهاذج من الأدب القصصي والمسرحي) مكتبة الآداب ٢٠٠٤ من ٢٩٠.
- (٧) د. طه وادى: دراسات في نقد الرواية \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ دراسات أدبيـة \_ ١٩٨٩ ـ ط١ \_ ص٢٨.
  - (٨) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٥.
- (٩) د. سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين (الأصول والدلالات والتغير الاجتماعي) \_\_ مكتبة الأسرة \_ ٢٠٠١ \_ ص ١٩.
- (١٠) ديفيد لودج: الفن الروائي \_ (ترجمة) ماهر البطوطي \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ العـدد (٢٨٨) \_ ط١-٢٠٠٢ \_ ص ٤٥.
  - (\*) نفسه: ص۶۸.



- ( \*\*) جان إيف تاديبه: الرواية في القرن العشرين \_ (ترجمة) د. محمد خير البقاعي \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ دراسات أدبية \_ ط ١ \_ ١٩٩٨ \_ ص ٥.
  - (١١) د. سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٢١.
    - (۱۲) نفسه: ص ۲۲، ۲۳.
    - (١٣) سليان فياض: الهجانة \_ ص ٢٦٦، ٢٦٧.
      - (۱٤) نفسه: ص ۲٦٧.
    - (١٥) سليمان فياض: سندريللا \_ ص ٤٧١، ٤٧٢.
    - (١٦) سليمان فياض: أوراق الخريف \_ ص ١٨٩، ١٩.
      - (۱۷) سليهان فياض: زينب ـ ص۲۰۳.
- (١٨) صبرى حافظ: الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية \_ فصول \_ المجلد الرابع \_ العدد الرابع \_ ١٩٧٤ م \_ ص١٧٧ .
  - (١٩) د. سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين مرجع سابق ص٥٥.
    - (۲۰) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٦٧.
  - (٢١) د. سامية حسن الساعاتي: أسياء المصريين مرجع سابق ص ١٤.
    - (۲۲) نفسه: ص ۲۱.
    - (۲۳) نفسه: ص ۳۹.
    - (٢٤) سليمان فياض: بلهنية ص٢٤.
    - (٢٥) سليان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٢١.
      - (٢٦) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٧٧.
  - (٢٧) د. سامية حسن الساعاتي: أسهاء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٦١.
- (٢٨) بوريس أوسبنسكى: شعرية التأليف (بنية النص الفنى وأنهاط الشكل التأليفى) ــ (ترجمة) سعيد الغانمي وناصر حلاوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ١٩٩٩ ـ ص ٢٢.



- (٢٩) د. سامية حسن الساعاتي: أساء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٨١.
  - (۳۰) نفسه: ص ۲۲.
  - (٣١) سليان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٤، ٢٢٥.
    - (۳۲) نفسه: ص ۲۲۵.
  - (٣٣) سليان فياض: جناح استقبال النساء ص ٢٨.
    - (٣٤) سليمان فياض: الأعرج ص ١٣٦.
      - (٣٥) نفسه: ص ١٣٦.
- (٣٦) د. سامية حسن الساعاتي: أسهاء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص ٨٣.
  - (٣٧) سليمان فياض: كل المالوك يموتون ـ ص ٣٠٦.
    - (۳۸) نفسه: ص ۳۲۲.
  - (٣٩) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٤١.
- (٤٠) حسن بحراوى: بنية الشكل الروائي\_ (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ـ المركز الثقافي العربي ـ ببروت ـ ط١ ـ ١٩٩ . ـ ص ٢٥٤ .
  - (٤١) جان إيف تادييه: الرواية في القرن العشرين ـ مرجع سابق ـ ص ٥.
- (٤٢) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٩ ـ ص ١٩٩٩.
- (٤٣)عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية \_ دار اليسر \_ المغرب \_ ط ١ \_ ١٩٨٩ \_ ص
  - (٤٤) سليان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ص ٤٢٧.
    - (٤٥) سليمان فياض: الذئبة ـ ص ٣٤٢.
      - (٤٦) نفسه: ص ٢٤١.
    - (٤٧) سليان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص ٢٨٣.

- (٤٨) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٥.
- (٤٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤٥.
  - (٥٠) سليمان فياض: امرأة وحيدة \_ص ٧١.
- (٥١) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢١٣.
  - (٥٢) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤٨.
    - (٥٣) سليان فياض: النداهة \_ ص ٣٤.
  - (٥٤) سليمان فياض: عود كبريت ـ ص ٣٦١.
- (٥٥) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى \_ ص ٣٥.
  - (٥٦) سليمان فياض: عندما يلد الرجال \_ ص ٤٥.
    - (٥٧) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٧.
  - (٥٨) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون ـ ص ٢٩١.
    - (٥٩) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤١٩.
    - (٦٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ٨٦، ٧٨.
      - (٦١) سليمان فياض: زينب \_ ص ٣٠٧.
    - (٦٢) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٧.
      - (٦٣) نفسه: ص ٣٢٧.
  - (٦٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٢٨، ٣٢٩.
    - (٦٥) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.
  - (٦٦) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون \_ ص ٢٩٣.
- (٦٧) ديفيد لودج: الفن الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ٧٩.
  - (٦٨) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٨.
    - (٦٩) نفسه: ص ١٩.

- (۷۰) نفسه: ص ۱۸۵.
- (٧١) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٦٦.
- (٧٢) سليمان فياض: حلقة ذكر \_ ص ١٧٥.
  - (۷۳) نفسه: ص ۱۷٤.
  - (٧٤) نفسه: ص ۱۷۷.
  - (۷۵) نفسه: ص ۱۷٤.
- (٧٦) ديفيد لودج: الفن الروائي \_ مرجع سابق \_ ص ٩٦.
  - (۷۷) نفسه: ص ۹٦.
  - (٧٨) سليمان فياض: الحنين والجبل ـ ص ١٣٩.
    - (٧٩) سليمان فياض: الشرنقة \_ ص ١١،١٠.
      - (۸۰) نفسه: ص ۱٤.
      - (۸۱) نفسه: ص ۳٦.
- (٨٢) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف\_ص ٢٤.
  - (۸۳) نفسه: ص ۵۳.
- (\*) أفادت الدراسة كثيرًا من أفكار وتحليلات د. محمد عبد المطلب في كتابه "بلاغة السرد" - الهيئة العامة لقصور الثقافة - كتابات نقدية - العدد (١١٤) - ط١ - ٢٠٠١ - ص ٥٩٣، ٢٥٠، ٢٥٠، ٢٥٠، ٢٥٠ و ويمال المعلقة ا
- (٨٤) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط١ \_ ـ ٩٩٨ \_ ص٥٥.
  - (۸۵) نفسه: ص ۵۷.
- (٨٦) رمضان بسطاويسي: الإبداع، والحرية \_الهيئة العامة لقصور الثقافة \_كتابات نقديـة \_ العدد (١١٩) ط١ \_ ٢٠٠٢ \_ ص ١٢٢،١٢١.



- (٨٧) رمضان بسطاويسي: الإبداع، والحرية ـ مرجع سابق ـ ص ٢٥٢، ٢٥٣.
- (۸۸) د. محمد العبد: العبارة والإشارة (دراسة في نظرية الاتصال) ـ دار الفكر العربي ـ ط ١ ـ ١٩٩٥ ـ ص ١١٩.
  - (٨٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٩١.
    - (٩٠) سليمان فياض: حلقة ذكر ـ ص ٧٤.
  - (٩١) سليمان فياض: ذات العيون العسلية: \_ص ٤٤٤.
    - (٩٢) سليمان فياض: الضباب-ص ٢٥٥.
    - (٩٣) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٦٧.
      - (٩٤) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ١٩٥.
- (٩٥) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط ١٩٩٤ ـ ص ٥٣.
  - (٩٦) سليان فياض: بلهنية ـ ص ٩١٥.
  - (٩٧) سليان فياض: حلقة ذكر ـ ص ١٧٢.
    - (۹۸) سلیمان فیاض: زینت\_ص ۳۰۳.
  - (٩٩) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ـ ص ٤٢٧.
    - (١٠٠) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.
      - (١٠١) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩١.
        - (۱۰۲) نفسه: ص ۲۹۵.
      - (١٠٣) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٦.
    - (١٠٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٣٩، ١٤.
      - (۱۰۰) نفسه: ص ۱۵۲.
        - (۱۰٦) نفسه: ص ۱٦.

- (١٠٧) سليهان فياض: الهجانة ـ ص ٢٥٩.
  - (۱۰۸) نفسه: ص ۲۸۱.
- (١٠٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤.
  - (۱۱۰) نفسه: ص ۲۱.
  - (۱۱۱) نفسه: ص ٤٣.
  - (۱۱۲) نفسه: ص ٤١.
- (١١٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٧١.
  - (١١٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ص ١٩٢.
- (١١٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف\_ص ٢٥،٢٥.
  - (١١٦) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص ٣٣٥.
    - (۱۱۷) نفسه: ص ۲۳۳.
    - (۱۱۸) سلیمان فیاض: زینب ـ ص ۲۰۶.
      - (۱۱۹) نفسه: ۲۰۷.
      - (۱۲۰) نفسه: ص ۲۰۸
  - (١٢١) سليمان فياض: اللص والحارس ـ ص ٥٨.
    - (۱۲۲) نفسه: ص ٥٩.
  - (۱۲۳) سليمان فياض: في زماننا ـ ص ۱۹۸، ۱۹۹.
  - (١٢٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص١٨٢.
    - (۱۲۵) نفسه: ص ۱۸۳.
    - (١٢٦) نفسه: ص ١٩٣.
  - (١٢٧) سليان فياض: اللوحة ـ ص ٢٠٤، ٧٠٤.
    - (۱۲۸) نفسه: ص ۹۰۹.

- (۱۲۹) نفسه: ص ٤١.
- (١٣٠) د. إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي) \_ عالم المعرفة \_ العدد (١٨٣) \_ ط ١ \_ ١٩٩٤ \_ ص ٣٣٢.
  - (۱۳۱) نفسه: ص ۳٤.
  - (١٣٢) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٩٤.
    - (١٣٣) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٠٦.
      - (۱۳٤) نفسه: ص ۲۰۸.
      - (١٣٥) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٥٩.
        - (۱۳۲) نفسه: ص ۲۸۳.
      - (١٣٧) سليمان فياض: الهجانة: ص ٢٨٣.
      - (١٣٨) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢٢.
      - (\*) أحد شخصيات مسرحية العادلون لألبير كامي.
        - (١٣٩) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٣.
          - (۱٤٠) نفسه: ص ۲۳.
    - (١٤١) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣١٩.
      - (۱٤۲) نفسه: ص ۳۲.
      - (۱٤٣) نفسه: ص ۲۲۴.
      - (١٤٤) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٨، ٢٢٨.
        - (١٤٥) نفسه: ص ٢٣٧.
        - (١٤٦) نفسه: ص ٢٣٩.
  - (\*) لمزيد من متابعة أدوار هؤلاء الطغاة، والتي لا تخرج في مضمونها عن النصور السابق ذكرها، انظر

- ١ ـ دور صاحب الورشة في قصة (قنديل).
- ٢ ـ دور صاحب المطبعة في قصة (وفاة عامل مطبعة).
- حور الحاكم (جمال عبد الناصر، الملك سعود) فى قصة (الطائف مدينة جميلة)، ودور رئيس الدولة فى قصة (ليلة أرق فى حياته).
  - (١٤٧) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٤٤٤.
- (١٤٨) عايدة مطرجي إدريس: تحت شمس الكتابة شهادات ودراسات في سليان فياض ـ مرجع سابق ـ ص٧٤٥.
  - (١٤٩) نفسه: ص ٧٤٥.
  - (١٥٠) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٨.
    - (۱۵۱) نفسه: ص ۱۷۸.
    - (١٥٢) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨.
      - (۱۵۳) نفسه: ص ۱۸۹.
      - (۱۵٤) نفسه: ص ۱۸۶.
      - (١٥٥) نفسه: ص ٢١٤.
      - (١٥٦) نفسه: ص ٢١٤.
      - (١٥٧) نفسه: ص ٢١١.
      - (۱۵۸) نفسه: ص ۱۸۲.
      - (١٥٩) نفسه: ص ١٨٢.
      - (١٦٠) نفسه: ص ١٨٩.
      - (١٦١) نفسه: ص ٢١٩.
      - (١٦٢) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٦.
        - (١٦٣) نفسه: ص ٢٢٧.



- (١٦٤) سليمان غياض: الغريب ـ ص ٢٤٧.
  - (١٦٥) نفسه: ص ٢٢٩.
  - (١٦٦) نفسه: ص ٢٢٩.
  - (١٦٧) نفسه: ص ٢٢٩.
    - (۱٦۸) نفسه: ص ۲۳.
    - (١٦٩) نفسه: ص ٢٤.
  - (۱۷۰) نفسه: ص ۲۵۷.
  - (۱۷۱) نفسه: ص ۲۵۹.
- (١٧٢) سليمان فياض: الأعرج ص١٣٢.
  - (۱۷۳) نفسه: ص ۱۳۲.
  - (۱۷٤) نفسه: ص ۱۳۸.
  - (۱۷۵) نفسه: ص ۱۳۹.
  - (۱۷٦) نفسه: ص ۱٤١.
  - (۱۷۷) نفسه: ص ۱٤۲.
  - (۱۷۸) نفسه: ص ۱٤٥.
  - (۱۷۹) نفسه: ص ۱٤٥.
  - (۱۸۰) نفسه: ص ۱۵۲.
  - (۱۸۱) نفسه: ص۱۵۳.
  - (۱۸۲) نفسه: ص ۱۵۳.
- (١٨٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١٢، ١٣.
  - (۱۸٤) سلیمان فیاض: فی زماننا ـ ص ۲۰۵.
    - (۱۸۵) نفسه: ص ۲۰۷، ۲۰۷.

- (۱۸٦) نفسه: ص۲۰۶، ۲۰۶.
- (١٨٧) د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢٩.
  - (۱۸۸) نفسه: ص ۲۲۷.
  - (١٨٩) سليان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٣٩.
- (\*) مصطلح يقصد به تماهي المقهور/ الأضعف مع المتسلط/ الأقوى.
  - (١٩٠) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٤.
    - (١٩١) نفسه: ص ٤٥.
    - (١٩٢) نفسه: ص ٥٩.
    - (۱۹۳) نفسه: ص ۸۸.
    - (١٩٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٨.
      - (١٩٥) سليمان فياض: الغضب ص ٤٦.
        - (١٩٦) نفسه: ص ١٩٦.
        - (۱۹۷) نفسه: ص ۱۹۷.
        - (۱۹۸) نفسه: ص ۱۹۸.
        - (۱۹۹) نفسه: ص ۲۷۱.
        - (۲۰۰) نفسه: ص ۲۹۹.
      - (۲۰۱) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٢.
    - (٢٠٢) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٢.
      - (٢٠٣) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٩.
        - (٢٠٤) سليمان فياض: الذئبة ـ ص ٣٤٤.
  - (٢٠٥) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ـ ص ٣٢٩.
    - (٢٠٦) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص٨٣.



- (۲۰۷) سلیمان فیاض: عنزة خالتی جندیة ـ ص ۳۳۳، ۳۳۴.
- (۲۰۸) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانية إلى سنة 197٧ ـ ـ مر ١٢٢.
  - (٢٠٩) سليمان فياض: امرأة وحيدة \_ ص ٧٤، ٧٥.
- (\*) وقد سقطت سميحة في قصة (وبعدنا الطوفان) بنفس السبب، انظر ص ١٨٥، ١٨٦، ١٨٥، ١٨٢، ١٨٧، ١٨٥.
  - (٢١٠) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص ٤١.
    - (۲۱۱) نفسه: ص ۲۵،۶۵.
      - (۲۱۲) نفسه: ص ۶٦.
  - (٢١٣) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٢.
    - (٢١٤) سليمان فياض: الشرنقة ص ١٣، ١٤.
      - (٢١٥) نفسه: ص ٢٤، ٢٥.
        - (۲۱٦) نفسه: ص ۳۳.
- (۲۱۷) د. لطيفة الزيات: من صور المرأة في القصص والروايات \_ دار الثقافة الجديدة \_ د. ت \_ ص ٣٣
  - (۲۱۸) سليمان فياض: العيون ـ ص ۸۸، ۸۸.
    - (۲۱۹) نفسه: ص ۲۰۹.
- (\*) (الإنسان والأرض والموت، جسر حي، الرجل والسلاح، أحزان حزيران، العودة إلى الست).
- ( \*\* ) اتخذ الكاتب من الصراع العربي الإسرائيلي محورًا لهذه القصص، ولذلك فهي توسم بأنها قو مية لا وطنية
- (٢٢٠) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية \_ (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة \_ الكويت \_ ط١، ١٩٩٨ \_ ص ٥١.

- ( \*\*\* ) انظر الرجل والسلاح ـ ص ٤٢٤.
- (٢٢١) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢٢.
- (۲۲۲) إ. م فورستر: أركان القصة \_ (ترجمة) كمال عياد جاد \_ مكتبة الأسرة \_ ط ١ \_ ٢٠٠١ \_ \_ حد \_ \_ حد ٢٠٠١ \_ \_
  - (٢٢٣) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٢٠٨.
  - (٢٢٤) سليمان فياض: الرجل والسلاح ص ٤١٨.
  - (٢٢٥) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٨٣.
  - (٢٢٦) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت\_ص ٣٦٩.
    - (٢٢٧) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٤٢.
    - (٢٢٨) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢١.
    - (٢٢٩) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٥٦.
      - (۲۳۰) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٢٠٦.
  - (٢٣١) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٨٢.
    - (٢٣٢) سليمان فياض: العودة إلى البيت \_ ص ١٧٧.
  - (\*) لمزيد من التعرف على حكايات وأدوار هؤلاء المساعدين، انظر:
  - ١ \_ جسر حي: ص ٧٠٤، ٨٠٤، ٩٠٥ (دور قائد السرية \_ دور الفرقة الاستشهادية).
- ٢ ـ الرجل والسلاح: ص ٢١٦ (دور العريف والضابط \_ دور الكتيبة العسكرية على طول القصة).
- ٣- الإنسان والأرض والموت: (دور عطية ص ٣٥٣ \_ دور أنور ص ٣٦٥، ٣٦٥ \_ ٣٦٦ دور عنتر ص ٣٨٨).
  - ٤ ـ أحزان حزيران: (دور الجنود من ص ٤٤٢ إلى ص ٤٤٨).
  - ٥ ـ العودة إلى البيت: (دور عامل المحلة ص ١٧٧ ـ دور العريف ص ١٥٨).



- (\*) انظر الحوار كاملاً في قصة (الإنسان والأرض والموت) ـ ص ٣٨٥، ٣٨٥، ٣٨٦.
  - (٢٣٣) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢٣.
    - (٢٣٤) سليمان فياض: أحزان حزيران ص ٢٤٤٠.
  - (٢٣٥) سليان فياض: العودة إلى البيت ـ ص١٥٧.
  - (٢٣٦) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٢٣٦.
  - (٢٣٧) ديفيد لودج: الفن الروائي مرجع سابق ص ٢٥.
- (٢٣٨) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة \_ (ترجمة) حياة جاسم محمد \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ ط١ \_ ١٩٩٨ \_ ص ١٠٨.
  - (٢٣٩) ديفيد لودج: الفن الروائي مرجع سابق ص ٢٥١.
- (٢٤٠) يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ط١ \_ ١٩٨. \_ ص٢٥٢.
  - (٢٤١) سليان فياض: العيون ـ ص ١١١،١١٠.
  - (٢٤٢) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٦،١٥.
    - (٢٤٣) سليمان فياض: المسلسل \_ ص ٢٤.
  - (٢٤٤) يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة ـ مرجع سابق ـ ص٢٥٤.
    - (٢٤٥) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص٣٨٩.
      - (۲٤٦) نفسه: ص۳۸۹.
      - (٢٤٧) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ص ٣٤٦.
        - (۲٤۸) نفسه: ص ۳٤۸، ۳٤۹.
    - (٢٤٩) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٥٩، ١٦.
      - (٢٥٠) سلمان فياض: اللغز \_ ص١٦٢، ١٦٣.
    - (٢٥١) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان \_ ص ٢٠٣، ٢٠٤، ٢٠٥.

- (۲۵۲) سليمان فياض: في زماننا ـ ص ۲۰۷.
- (۲۵۳) د. شاكر عبد الحميد: القتلة بين استلاب الوعى وانهيار الجسد \_ مجلة إبداع \_ العدد الحادى عشر \_ السنة الرابعة \_ نوفمبر \_ ۱۹۸٦ \_ ص ۱۷.
- (٢٥٤) د. عبد الرحمن عبد الرءوف الخانجي: رؤية الموت ودلالتها في عالم الطيب صالح الروائي من خلال روايتي موسم الهجرة للشال وبندر شاه حوليات كلية الآداب مجلس النشر العلمي جامعة الكويت الحولية الخامسة عشر ١٩٩٥ ص ٤٩.
  - (۲۵٥) سليمان فياض: عود كبريت ـ ص٣٦.
  - (٢٥٦) سليمان فياض: ليلة أرق في حياته ـ ص ٣٨.
    - (۲۵۷) نفسه: ص ۲۸۲.
  - (٢٥٨) سليمان فياض: اللص والحارس ـ ص ٦٤.
    - (۲۵۹) نفسه: ص ۵۳.
  - (٢٦٠) سليمان فياض: العربة الرمادية اللون ـ ص ٣١٠، ٣١١، ٣١١.
    - (٢٦١) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٧٩.
- (\*) (يهوذا والجزار والضحية) هو الاسم الأول الذي حملته القصة في طبعاتها الأولى قبل تغييره إلى (امرأة وحيدة).
  - (٢٦٢) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٨٧.
- (٢٦٣) سمير عبده: التحليل النفسى لحالة انتظار الموت ـ دار الكتاب العربى ـ دمشق/ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٩٣ ـ ص ٢٣٠.
  - (٢٦٤) سليمان فياض: العودة \_ ص ٣٦٧.
    - (۲۲۵) نفسه: ص ۲۲۷.
    - (٢٦٦) نفسه: ص ٣٦٧.
    - (۲٦٧) نفسه: ص ٣٦٨.



- (٢٦٨) سليمان فياض: العودة: ص ٣٦٨.
- (٢٦٩) سليمان فياض: على الحدود \_ص ١٢٦، ١٢٧، ١٢٨.
- (\*) بطل رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ وهي الرواية التي تؤسس للاتجاه التعبري.
  - . (۲۷۰) سليمان فياض: رغيف البتانوهي ـ ص ٢٠٤.
- (۲۷۱) د. عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية \_ (دراسة في الرواية المصرية) \_ مكتبة الشباب \_ 19۸۲ \_ ص ۱۹۸۸.
- (۲۷۲) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ـ (ترجمة) على إبراهيم على منوفي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ٢٠ ـ ـ ص ٣٢٨.
  - (٢٧٣) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية \_ ص ٢٠٣.
    - (۲۷٤) نفسه: ص ۲۰۶.
    - (۲۷۵) نفسه: ص ۲۰۵،۲۰۶.
      - (۲۷٦) نفسه: ص ۲۳٤.
    - (٢٧٧) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩١.
      - (۲۷۸) نفسه: ص ۲۹۲.
      - (۲۷۹) نفسه: ص ۲۹۳.
      - (۲۸۰) نفسه: ص ۲۹۵، ۲۹۲.
- (۲۸۱) صبرى حافظ: تحت شمس الكتابة \_ بانوراما الواقع وتحولات الواقع المصرى \_ مرجع سابق \_ ص ٤٤٦.
  - (٢٨٢) سليمان فياض: زيارة في الليل \_ ص ٤٨١، ٤٨١.
    - (٢٨٣) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٧.
      - (٢٨٤) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٤٠.

(٢٨٥) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٧٧، ١٧٨.

(٢٨٦) سليمان فياض: أحزان حزيران \_ ص ٤٢٥.

(\*) القرآن الكريم \_ سورة البقرة \_ الآية ١٥٤.

(۲۸۷) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٤٥، ٤٤٦.

(٢٨٨) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٥٨.

(۲۸۹) نفسه: ص ۱۵۹.

(٢٩٠) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦.



## هوامش الفصل الثاني

- (٢٩١) د. أمينة رشيد: تشظِّي الزمن في الرواية الحديثة \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ط١ \_١٩٩٨ ـ ص ٨.
  - (٢٩٢) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ١٩٩.
- (٢٩٣) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية ـ الأنجلو المصرية ـ ط١ ١٩٩١ ـ ص ٢٥.
- (٢٩٤) د. أميرة حلمي مطر: الزمان في الفلسفة والعلم الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ١ ـ ١٩٩٩ ـ ص ٣١، ٣٢.
- (٢٩٥) توما شفسكى: نظرية الأغراض \_ من كتاب نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) \_ (ترجمة) إبراهيم الخطيب \_ الشركة المغربية للناشرين المتحدين \_ مؤسسة الأبحاث العربية \_ ط ١٩٨٢ \_ ص ١٩٢.
- (٢٩٦) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى \_ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا \_ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى \_ منشورات اتحاد المغرب \_ سلسلة ملفات \_ ط١ \_ من 199٢ \_ ص ٥٥.
  - (٢٩٧) رولان بورونوف وريال أوئيليه: عالم الرواية \_ مرجع سابق \_ ص ١١٨.
- (۲۹۸) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) \_ (ترجمة) محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ ط ٢ \_ ٢٠ \_ ص ٤٥.
- (٢٩٩) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) ــ دار قباء للطبع والنشر ــ ط١ ــ ١٩٩٨ ــ ص ١٢٨.
  - (٣٠٠) جمال الدين الخضور: زمن النص\_دار الحصاد\_سوريا\_ط١ \_ ١٩٩٥ ـ ص ٦٧.
- (٣٠١) يمنى العيد: في معرفة النص دار الأفاق الجديدة بيروت ط٣ ١٩٨٥ ص ٢٢٧.



(٣٠٢) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة النظرية والتقنية \_ مرجع سابق \_ ص ٢٤٧.

(۳۰۳) نفسه: ص ۲۵۱.

(٣٠٤) أ. أ مندلاو: الزمن والرواية \_ (ترجمة) إحسان عباس \_ دار صادر ـ بـيروت ـ د. ت ـ ص ٢٢

(٣٠٥) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٨.

(٣٠٦) سليان فياض: النداهة \_ ص ٢٨.

(٣٠٧) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٤٧.

(۳۰۸) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ۲۷۱.

(٣٠٩) سلمان فباض: امرأة وحيدة \_ ص ٨.

(۲۱۰) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣١٤.

(۳۱۱) نفسه: ص ۳۱۶.

(۳۱۲) نفسه: ص ۳۱۹.

(۳۱۳) نفسه: ص ۳۱۹.

(٣١٤) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٤.

(۳۱۵) نفسه: ص ۳٤.

(٣١٦) سليمان فياض: الصوت والصمت ـ ص ٢٢٧.

(٣١٧) سليان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٢٦.

(٣١٨) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٩٣.

(٣١٩) سليمان فياض: ضريح ولي الله المقدس ـ ص ٣٩٨.

(۲۲۰) نفسه: ص ۳۹۹.

(٣٢١) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٧٤.

- (٣٢٢) سليان فياض: بلهنية \_ ص ٤٢.
  - (٣٢٣) نفسه: ص ١٩١٤.
- (٣٢٤) سليمان فياض: الجفاف ص ٣٢.
- (٣٢٥) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٧٧.
- (٣٢٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٧.
  - (٣٢٧) نفسه: ص ٧.
  - (۳۲۸) نفسه: ص ۱۷.
    - (٣٢٩) نفسه: ص ٢.
  - (۳۳۰) نفسه: ص ۲۲.
  - (۳۳۱) نفسه: ص ۲٤.
- (٣٣٢) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالي ـ مرجع سابق ـ ص ١٧٩ ـ بتصرف.
  - (٣٣٣) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢٧١.
- (\*) وهو تقريبا نفس اليوم الذي ذكره الحاج حزة في قصة (زيارة في الليل) ـ ص ٤٩٥.
  - (٣٣٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان \_ ص ٢١٩.
    - (٣٣٥) سليان فياض: بلهنية \_ ص ٤١٧.
  - (٣٣٦) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٤، ٤٧٤.
  - (٣٣٧) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالي ـ مرجع سابق ـ ص ١٥.
    - (۲۳۸) نفسه: ص ۲۵۲.
    - (٣٣٩) نفسه: ص ١٥٢.
    - (۲٤٠) نفسه: ص ١٥٤.
    - (٣٤١) نفسه: ص ١٥٣.
    - (\*) القرآن الكريم سورة يس الآية (٤٠).



(٣٤٢) إى. دابليو. جى فيبس: انظر مقالة (زمان الجسم) من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ عالم المعرفة ـ العدد (١٥٩) ترجمة ـ فؤاد كامل ـ ط١ - ١٩٩٢ ـ ص١٣٣.

(٣٤٣) سليمان فياض: التهمة ـ ص١١٥.

(٣٤٤) نفسه: ص ١٣٥.

(٣٤٥) سليمان فياض: الشيطان - ص ٢٤٣.

(٣٤٦) نفسه: ص ٢٥٣.

(٣٤٧) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٦٦.

(٣٤٨) نفسه: ص ٦٦.

(٣٤٩) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص٢٦٥.

(٣٥٠) لمزيد من المعلومات حول طرق قياس الزمن وتطور الساعات، انظر ١-كيف كانوا يقيسون الزمن في العصور القديمة من كتاب زافيلسكي ف. س: الزمن وقياسه (من جزء من البليون جزء من الثانية وحتى مليارات السنين) مترجمة: إبراهيم محمود شوشة المهيئة المصرية العامة للكتاب ط١-١٩٨٨ من ص ٣٣ إلى ص ٥٢ - ٢ من المزولة الشمسية إلى الساعة الذرية موريس مورجان: فكرة الزمان عبر التاريخ مرجع سابق من ص ٩٨ إلى ص ١٣٢.

(٣٥١) د. سيزا قاسم: بناء الرواية \_ (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط ١ - ١٩٨٤ \_ ص ٥١ .

(٣٥٢) د. أميرة حلمي مطر: الزمان في الفلسفة والعلم مرجع سابق ـ ص ١٣٣٠.

(٣٥٣) سليمان فياض: أوراق الخريف - ص ١٩٢.

(٣٥٤) نفسه: ص ١٩٢.

(٣٥٥) نفسه: ص ١٩٣.

(٣٥٦) نفسه: ص ١٩٤.

(٣٥٧) نفسه: ص ١٩٥.



- (٣٥٨) سليان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٢٥.
- (٣٥٩) سليان فياض: الصوت والصمت ـ ص ٣١٨.
  - (۳۲۰) نفسه: ص ۳۲۳.
  - (٣٦١) سليمان فياض: خريفان ـ ص ٤٣٧.
    - (٣٦٢) نفسه: ص ٤٣٧.
    - (٣٦٣) نفسه: ص ٤٣٧.
  - (٣٦٤) سليمان فياض: في زماننا \_ص ٢٠٥.
  - (٣٦٥) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥١.
    - ١٣٦٦) سليمان فياض: زينب \_ ص ٣٠٦٠.
      - (٣٦٧) نفسه: ص ٣٠٣.
    - (٣٦٨) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٥.
  - (٣٦٩) سليمان فياض: زهرة البنفسيج ـ ص ٣٢٩.
- (٣٧٠) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص ٤٤٣
- (٣٧١) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ص ٣٤٩.
  - (۳۷۲) نفسه: ص ۳۵٦.
  - (۳۷۳) نفسه: ص ۲۵۲.
- (٣٧٤) إى. دابليو. جي فيبس: انظر مقالة (زمان الجسم) من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ مرجع سابق ـ ص١٦.
  - (٣٧٥) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٨.
  - (٣٧٦) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩١.
  - (٣٧٧) سليمان فياض: جناح استقبال النساء \_ ص ٢٦٦.
    - (۳۷۸) نفسه: ص ۲۸۷.

- (٣٧٩) سليمان فياض: الضباب ص ٢٦٧.
- (٣٨٠) د. محمد بدوى: بلاغة الكذب (نصوص على نصوص) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (٨٩) ـ ط١ \_ ١٩٩٩ ـ ص ٤٦.
  - (٣٨١) سلمان فياض: الغريب ص ٢٣١.
  - (٣٨٢) سليان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٢.
    - (٣٨٣) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٦٦.
- (٣٨٤) غاستون باشلار: جدلية الزمن (ترجمة) خليل احمد خليل المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط٣ ١٩٩٢ ص ٥٢.
- (٣٨٥) يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي) دار الفارابي بيروت ط١ ١٩٩ ـ ص ٧٥.
- (٣٨٦) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (النزمن السرد التبشير) المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ط٢ ١٩٩٣ ص ٨٩.
  - (٣٨٧) غاستون باشلار: جدلية الزمن مرجع سابق ص ٦٦.
  - (٣٨٨) جبرار جينيت: خطاب الحكاية مرجع سابق ص ٥١.
- (٣٨٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردى فصول العدد الثاني صف ١٩٩٣ ص ١٣٤
- ( ۳۹ ) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجا) \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد ( ۱۰۰ ) \_ ط ۱ \_ ۲۰ \_ ص ۱۹ .
  - (٣٩١) جبرار جينيت: خطاب الحكاية مرجع سابق ص ٦٠.
  - (٣٩٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ١٢١، ١٢٢.
- (٣٩٣) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى (طرائق السرد في روايات محمد البساطي) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (١١١) \_ ط١ \_ ٠٢٠ ـ ص ٢١٢.



- (٣٩٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة \_ ص ١٤٦
- (٣٩٥) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ص ٤٢.
- (٣٩٦) سليمان فياض: على الحدود ـ ص ١١٥، ١١٥.
  - (٣٩٧) سليمان فياض: الشيطان ـ ص ٢٥١، ٢٥١.
- (\*) د. شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث \_ مرجع سابق \_ ص ١٩٩٠.
  - (٣٩٨) سليان فياض: العيون ـ ص ٢٠٢.
- (٣٩٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ـ مرجع سابق ـ ص ١٣٤.
  - ( ٠٠٠) د. سيزا قاسم: بناء الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ٤.
    - (٤٠١) سليمان فياض: اللص والحارس ـ ص ٥٤.
    - (٤٠٢) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٥.
  - (٤٠٣) د. سيزا قاسم: بناء الرواية \_ مرجع سابق \_ ص ٤.
    - (٤٠٤) سليان فياض: الغريب ص ٢٣٦
      - (٤٠٥) نفسه: ص ٢٤٥.
  - (٤٠٦) سليان فياض: الطائف مدينة جيلة ـ ص ٢٢، ٦٣.
  - (٤٠٧) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ٧٦.
    - (٤٠٨) نفسه: ص ٥١.
  - (٤٠٩) جيرار جينيت: خطاب الحكاية \_ مرجع سابق ـ ص ٨٤.
- (٤١٠) برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج) ـ (ترجمـة) رشـيد بنحـدو ـ المجلـس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ د. ت ـ ص ١١١،١١٠.
  - (٤١١) نفسه: ص ٨٤.
- (٤١٢) أمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق) \_ دار الحوار \_ سوريا \_ ط١ \_ \_ ١٩٩٧ \_ ص ٨١ \_ .

- (٤١٣) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٣٩٨.
  - (٤١٤) نفسه: ص ٤٠٠.
  - (٤١٥) نفسه: ص ٤٠٩.
  - (٤١٦) نفسه: ص ٤٠٦.
- (٤١٧) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٤.
  - (٤١٨) نفسه: ص ٢١.
  - (٤١٩) سليمان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٢.
- (٤٢٠) سلمان فياض: ليلة أرق في حياته ـ ص ٢٧٥.
  - (٤٢١) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٣١، ٢٣٢.
    - (٤٢٢) نفسه: ص ٢٥٤.
  - (٤٢٣) سليمان فياض: الغريب \_ ص ٢٥٨، ٢٥٩.
  - (٤٢٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج ص ٢٣٣.
    - (٤٢٥) نفسه: ص ٢٣٤.
- (٤٢٦) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٦٢.
  - (٤٢٧) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٥٨.
- (٤٢٨) سليان فياض: الرجل والسلاح ص ٤٢٢.
  - (٤٢٩) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٧٣.
    - (٤٣٠) نفسه: ص ٧٥.
  - (٤٣١) سليمان فياض: امرأة وحيدة ـ ص ٨٤.
- (٤٣٢) ديفيد لودج: الفن الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ٢١.
- (٤٣٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص ١٠٩.



- (٤٣٤) أيمن بكر: السرد في مقامات بديع الزمان \_الهيئة المصرية العامة للكتباب \_ط1 \_ ١٩٩٧ \_ ص ٩٧.
- (٤٣٥) عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية) ـ دار محمد على الحامي ـ تـونس ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٤٩.
  - (٤٣٦) سليان فياض: الطائف مدينة جميلة \_ ص ٤٣.
  - (٤٣٧) عبد الوهاب الرقيق: في السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٥.
    - (٤٣٨) سليمان فياض: زينب ـ ص ٣٠٢.
      - (٤٣٩) نفسه: ص ٢٠٦.
      - (٤٤٠) نفسه: ص ٧٠٧
    - (٤٤١) سليمان فياض: عود كريت ـ ص ٣٦١
      - (٤٤٢) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٧١.
        - (٤٤٣) نفسه: ص ٢٦٢.
      - (٤٤٤) سليمان فياض: سندزيللا \_ ص ٤٧٣.
        - (٤٤٥) سليمان فياض: الضباب ـ ص ٢٥٧.
        - (٤٤٦) سليمان فياض: اللوحة ـ ص ٤١١.
  - (٤٤٧) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٤٠٧.
    - (٤٤٨) سليمان فياض: ضريح ولي الله المقدس ـ ص ٢٩٤.
      - (٤٤٩) سليمان فياض: اللوحة \_ ص ٤٠٧.
        - (٤٥٠) سليمان فياض: بلهنية \_ ص ٤١٦.
  - (٤٥١) سليان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦٩.
  - (٤٥٢) تزفيتان تودروف: الشعرية \_ (ترجمة) شكرى المبخوت ورجاء بسن سلامة \_ دار توبقال \_ المغرب \_ ط٢ \_ ١٩٩ ـ \_ ص ٤٩

- (٤٥٣) جبرار جينيت: خطاب الحكاية مرجع سابق ص ١٠٩.
  - (٤٥٤) عبد الوهاب الرقيق: في السرد مرجع سابق ص ٥٥.
    - (٤٥٥) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٤٧، ٤٨.
      - (٤٥٦) نفسه: ص ٤.
      - (٤٥٧) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٤٦٩.
    - (٤٥٨) د. سيزا قاسم: بناء الرواية ـ مرجع سابق ـ ص ٥٦.
      - (٤٥٩) سليمان فياض: الجفاف ص ٣٢.
- (٤٦٠) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي مرجع سابق ص ١٤٨.
  - (٤٦١) سليمان فياض: زهرة البنفسج ص ٣٢٧.
    - (٤٦٢) سليان فياض: الغضب ـ ص ٤٥٩.
    - (٤٦٣) سلمان فياض: الهجانة ص ٢٧١.
- (٤٦٤) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة مرجع سابق ص ١٦٤
  - (٤٦٥) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص١١٧.
    - (\*) جبرار جينيت: خطاب الحكاية مرجع سابق ص ١٠٢٠
- (٤٦٦) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ١٦٦.
- (٤٦٧) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصى في القرن الرابع الهجرى) ـ دار الوفاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٦ ـ ص ١٥٩.
- ۲۸) د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى دار النشر للجامعات ط۲ ۱۹۹۸ ص۱۹۳۸
  - (٤٦٩) سليان فياض: القفص ص٢٧٣.
    - (٤٧٠) نفسه: ص ١٧٥، ٢٧٦.
  - (٤٧١) سليمان فياض: الضباب- ص ٢٦٢.



- (٤٧٢) د. عبد الرحيم الكردى: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا) \_ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ط ١ ١٩٩٢ ـ ص ٢١.
  - (٤٧٣) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢١١، ٢١١.
  - (٤٧٤) عبد العالى بو طيب: إشكالية الزمن في النص السردي ـ مرجع سابق ـ ص ١٤.
- (٤٧٥) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا) ــ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط١ ـ ١٩٨٦ ـ ص ٨٦.
  - (٤٧٦) برنار فاليط: النص الروائي\_مرجع سابق\_ص ١١٢.
- (٤٧٧) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ـ مرجع سابق ـ ص ٨٦.
- (٤٧٨) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع \_ مرجع سابق \_ ص
- (٤٧٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبى \_ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع \_ ط٢ \_ ١٩٩٢ \_ ص ٤٤١،٤٤٠ .
- (\*) انظر الأوصاف الجغرافية الخاصة بالمكان في (الأماكن الأثيرة، الوظيفة والرمز) في (فصل المكان) من ص ٢٤٣، إلى ٢٨٥.
  - ( \* \* ) انظر المبحث الخاص بالملابس في فصل (الشخصية) من ص ١٦، إلى ٢٥.
- ( \*\*\*) انظر المبحث الخاص بالملامح الجسدية في فصل (الشخصية) من ص ٢٦، إلى ص ٣٤.
  - (٤٨٠) سليمان فياض: التهمة \_ ص ٤٨٠)،
- (٤٨١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة \_الهيئة المصرية العامة للكتاب\_ط١ \_ ١٩٩٨ \_ ص ٩٢.
  - (٤٨٢) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٧.
  - (٤٨٣) سليمان فياض: الطائف مدينة جميلة \_ ص ٥٨.

- (٤٨٤) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ص ٤٢.
  - (٤٨٥) سليمان فياض: الشرنقة ـ ص ٣.
  - (٤٨٦) سليمان فياض: صرخة في وادرص ٣٢٢.
- (٤٨٧) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٤٨، ١٤٩.
  - (٤٨٨) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ٤٢.
- (٤٨٩) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٧.
- ( ۹۹ ) د. بارى باركر: السفر في الزمان الكوني \_ (ترجمة) د. مصطفى محمود سليمان \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط ١ ١٩٩٩ \_ ص ١٤٥ .
  - (٤٩١) سليمان فياض: الذبابة البشرية \_ ص ٤٥٧.
  - (٤٩٢) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٦٢.
  - (٤٩٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية \_ مرجع سابق \_ ص١٣٠.
  - (٤٩٤) د. أمينة رشيد: تشظى الزمن في الرواية الحديثة ـ ص ٢٥.
- (٤٩٥) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص \_ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع \_ ١٩٩٦ \_ ص ٢٠٠٥
- (\*) ترجمها سمير المرزوقي وجميل شاكر بـ (السرد القصصي المفرد) ـ مدخل إلى نظرية القصة ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٣ ـ وكذلك مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه ـ بناء الزمن ـ ص ١٢٣ ـ أما د. السيد إبراهيم في كتابه نظرية الرواية فترجمها إلى (السرد الأحادي) ـ مرجع سابق ـ ص ١٢٢ ـ وكذلك د. مراد عبد الرحمن مبروك في كتابه ـ آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة ـ ص ١٩٦ .
  - (٤٩٦) جيرار جينيت: خطاب الحكاية \_ مرجع سابق \_ ص ١٣.
    - (٤٩٧) سليمان فياض: في زماننا \_ ص ٢٠٦.
    - (٤٩٨) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٣٤.



- (٤٩٩) سليان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٦٢.
  - (٥٠٠) سليمان فياض: في زماننا ـ ص ٢٠٩.
- (٥٠١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الـزمن في الروايـة المعـاصرة ـ مرجـع سـابق ـ ص
  - (٥٠٢) سليمان فياض: حلقة ذكر \_ ص ١٧٣.
- (\*) أطلق عليه د. مراد عبد الرحمن في كتابه (آليات السرد) مصطلح (السرد المتعدد) مرجع سابق ـ ص ١٩٨ ـ وفي كتابه (بناء الزمن) أطلق عليه (التواتر التكراري) مرجع سابق ـ ص ١٣٢ ـ وأطلقت عليه د. أمينة رشيد مصطلح (الاسترداد) في كتابها (تشظى الزمن) مرجع سابق ـ ص ٢٥.
  - (٥٠٣) جيرار جينيت: خطاب الحكاية \_ مرجع سابق ص ١٣.
    - (۵۰٤) نفسه: ص ۱۳.
- (٥٠٥) روى بورتر: (تاريخ الزمان) ـ من كتاب فكرة الزمان عبر التاريخ ـ مرجع سابق ـ ص ١٤.
  - (٥٠٦) سليان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٠٥.
    - (٥٠٧) نفسه: ص ٣٠٩.
    - (۵۰۸) نفسه: ص ۳۳۹.
    - (٥٠٩) نفسه: ص ٣٤٧.
- (\*) استخدم سمير المرزوقي وجميل شاكر في كتابيهما مدخل إلى نظرية القصة مصطلح (السرد المؤلف) مرجع سابق ـ ص ٨٤ ـ وقد استخدم د. مراد عبد الرحمن بدلاً منه (التوتر النمطي)، وذلك في كتابيه ـ بناء الزمن ـ مرجع سابق ـ ص ١٤٦ ـ آليات السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٢٠٧.
  - (٥١٠) جيرار جينيت: خطاب الحكاية \_ مرجع سابق ـ ص ١٣١.



- (١١٥) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا \_ مرجع سابق \_ ص ٨٣.
  - (٥١٢) د. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة \_ مرجع سابق \_ ص ٣٤٨.
    - (٥١٣) سليان فياض: اللغز\_ص ١٥٦.
    - (٥١٤) سليهان فياض: زينب ـ ص ٣٠٥.
      - (٥١٥) نفسه: ص ٣٠٥.
    - (٥١٦) سليمان فياض: الأعرج ص ١٣.
      - (٥١٧) سليمان فياض: بلهنية \_ ص ٤٢.
        - (۵۱۸) نفسه: ص ٤٢.
    - (٥١٩) سليمان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٥٣.
      - (٥٢٠) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص٩.
        - (٥٢١) نفسه: ص ٩.
        - (٥٢٢) سليمان فياض: الجفاف \_ ص ٣١٤.
          - (۵۲۳) نفسه: ص ۳۱۵.
      - (٥٢٤) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٥.
        - (٥٢٥) سليمان فياض: الحنين والجبل ص ١٤١.
      - (٥٢٦) سليمان فياض: ذات العيون العسلية \_ ص ٤٤٤.
        - (٥٢٧) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٩.
    - (٥٢٨) د. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة \_ مرجع سابق \_ ص ٣٥.
- (\*) هو (السرد التكراري) عند د. مراد عبد الرحمن \_ في كتابه (آليات السرد) \_ مرجع سابق \_ ص ٢٠ \_ و (السرد المكرر) عند سمير المرزوقي وجميل شاكر \_ في كتاب (مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا) \_ مرجع سابق \_ ص ٨٤.



- (٥٢٩) جيرار جينيت: خطاب الحكاية مرجع سابق ص ١٣١.
- (٥٣٠) د. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة ـ مرجع سابق ـ ص ٣٤٤.
- (٥٣١) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة \_ مرجع سابق \_ ص ٢.
  - (٥٣٢) سليان فياض: الطائف مدينة جميلة \_ ص ٣٩، ٤٤، ٥٢.
    - (۵۳۳) نفسه: ص ۳۳.
    - (۵۳٤) نفسه: ص ٤٧.
    - (٥٣٥) نفسه: ص ٥٢.



### هوامش الفصل الثالث

- (٥٣٦) مارى لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) \_ (ترجمة) محمود عيّاد \_ فصول \_ ١٩٨١ مارى لويز برات: العدد الرابع \_ ١٩٨٢ \_ ص ٥٢.
- (٥٣٧) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) \_ مرجع سابق \_ ص ٤٤.
- (٥٣٨) ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبى) \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (٧٥) \_ ط ١ \_ ١٩٩٨ \_ ص ٢٢٧.
  - (٥٣٩) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة \_ مرجع سابق \_ ص ١٥٨.
    - (٥٤٠) مجموعة كتاب: نصوص الشكلانيين الروس ـ مرجع سابق ـ ص١١٢.
- ( ١٤١) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة \_ فصول، المجلد الثاني، العدد الرابع ١٩٨٢، ص ٢٧
  - (٥٤٢) نفسه: ص ٢٩.
  - (٥٤٣) ماري لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) ـ مرجع سابق ـ ص ٤٩.
- ( ٤٤٥) د. سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان \_ فصول \_ العدد الرابع \_ ١٩٨٢ \_ ص ٥٤٤ .
  - (٥٤٥) نفسه: ص١٨٢.
- (٥٤٦) د. عبد الرحيم الجمل: دلالة المكان في قصص يحيى الطاهر عبد الله \_دار العلم \_٠٢. \_ص٤.
- (٥٤٧) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦. ـ ١٩٩٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨ ـ ص ٨١.
  - (۵٤۸) نفسه: ص ۸۳.
- (٥٤٩) د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ٧٩.



- (۵۰۰) نفسه: ص ۸۱.
- (٥٥١) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة مرجع سابق ص ٣١.
  - (٥٥٢) كولدنستين: \_ الفضاء الروائي \_ مرجع سابق \_ ص ١٩٠٠
    - (٥٥٣) شارل كريفل: نفسه ـ ص٧٤.
    - (٥٥٤) ميشيل رايمون: نفسه ص٦٣.
    - (٥٥٥) شارل كريفل: نفسه ص٧٢.
    - (٥٥٦) هنري ميتران: نفسه ـ ص١٣٧.
  - (٥٥٧) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي مرجع سابق ص ٦٤.
    - (٥٥٨) مجموعة كتّاب: الفضاء الروائي مرجع سابق ص ١٤١.
- (\*) انظر الجداول الخاصة في كتاب، د. عبد العزيز شرف: الفن القصصى في أدب القرشى دار المعارف ـ د. تـ، ص ٤٤، ٥٥.
- (٥٥٩) د. حسين حمودة: الرواية والمدينة (نهاذج من كتباب الستينيات في مصر) ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة ــ كتابات نقدية ــ العدد (١٠٩) ــ ٢٠ ــ ص ٢٢.
  - (٥٦٠) نفسه: ص ٢١.
- (٥٦١) د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض \_ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر \_ ص ٤١.
- (٥٦٢) د، فاتح عبد السلام: ترييف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١ ٢٠٠١ ص ٥.
- (٥٦٣) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ١٩٩٨ \_ ص ٨
- (٥٦٤) محمد جبريل: مصر المكان (دراسة في الروية والقصة) \_ المجلس الأعملي للثقافة \_ ط٢ \_ ٢٠ \_ ص ١٤٧.



- (\*) ذكر لى الأستاذ سليان فياض أنه كتب هذه القصة أثناء فترة إقامته القصيرة في أسيوط للقاء ٧٧/ ١٠٠٣/١٠.
  - (٥٦٥) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٩.
- (٢٦٥) د. عبد العزيز موافى: أفق النص الروائى كتابات نقدية العدد (٢٧) ط١-٥٩٥ الص ١١٧ بتصرف
  - (٥٦٧) سليان فياض: النداهة \_ ص ٣٤.
    - (۵٦۸) نفسه: ص ۳٦.
    - (٥٦٩) نفسه: ص ٢٨.
    - (۵۷۰) نفسه: ص ۳۷.
    - (۵۷۱) نفسه: ص ۲٦.
  - (٥٧٢) د. أحمد كمال زكي: الأساطير: مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ ـ ص ٤٣.
    - (۵۷۳) نفسه: ص ۱۷.
    - (٥٧٤) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٠٤.
      - (٥٧٥) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٤.
        - (٥٧٦) نفسه: ص ٩٤.
        - (٥٧٧) نفسه: ص ٩٥.
        - (۵۷۸) نفسه: ص ۲۰۲.
        - (۵۷۹) نفسه: ص ۱۰۲.
          - (۵۸۰) نفسه: ص ۹۵.
          - (٥٨١) نفسه: ص ٩٤.
        - (٥٨٢) نفسه: ص ١٠٣.
      - (٥٨٣) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤٨، ١٤٨.



- (٥٨٤) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٨٣.
  - (٥٨٥) نفسه: ص ٤٨٤.
  - . (٥٨٦) نفسه: ص ٤٩١.
  - (٥٨٧) نفسه: ص ٤٩٢.
  - (٥٨٨) نفسه: ص ٤٨١.
- (٥٨٩) سليمان فياض: زيارة في الليل ص ٤٩٦.
  - (۹۹۰) نفسه: ص ٥٨٥.
- (٥٩١) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية \_ ص ٢٠٥.
  - (٥٩٢) نفسه: ص ۲۰۷.
  - (۹۳) نفسه: ص ۲۱٦.
  - (۹٤) نفسه: ص ۲۳۱.
  - (٥٩٥) نفسه: ص ٢١٣.
  - (٥٩٦) سليمان فياض: الأعرج ص ١٣٣.
  - (٩٧٧) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ٢٢٤.
    - (٥٩٨) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٨.
- (٩٩٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٨٩.
  - (٦٠٠) سليمان فياض: النداهة \_ ص ٣٧.
- (٢٠١) سليمان فياض: ضريح ولي الله المقدس ـ ص ٣٨٩.
  - (٢٠٢) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٦٥.
- (٦٠٣) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٣٩١.
  - (٢٠٤) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٤.
    - (۲۰۵) نفسه: ص ۱۳۱.

- (٢٠٦) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٩.
  - (۲۰۷) نفسه: ص ۱۹۱.
- (۲۰۸) سلیهان فیاض: عطشان یا صبایا ـ ص ۱۸.
  - (٦٠٩) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣٨.
- (٦١٠) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٥.
- (٦١١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف \_ ص ١٦.
  - (٦١٢) نفسه: ص ١٧.
  - (٦١٣) سليمان فياض: الأعرج ص ١٣٧.
  - (٦١٤) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٩.
- (٦١٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١١.
  - (٦١٦) نفسه: ص ٦.
  - (٦١٧) نفسه: ص ٣٣.
  - (٦١٨) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٨.
  - (٦١٩) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف \_ ص. ٧.
    - (٦٢٠) سليمان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٧٩.
- (٦٢١) سليان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف\_ص ٣٧.
  - (٦٢٢) نفسه: ص ٣٨، ٣٩.
  - (٦٢٣) سليان فياض: زيارة في الليل ـ ص ٤٩٥.
  - (٦٢٤) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٢.
    - (٦٢٥) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٧٣.
  - (٦٢٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٢.
    - (٦٢٧) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٣.

- (٦٢٨) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٦.
- (٦٢٩) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٦٢٩.
- (٦٣٠) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٦.
  - (٦٣١) نفسه: ص ٢٦١.
- (٦٣٢) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف\_ص ١.
  - (٦٣٣) نفسه: ص ٢٦.
  - (۲۳٤) نفسه: ص ۷۷.
    - (٦٣٥) نفسه: ص ١.
  - (٦٣٦) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٧١.
- (٦٣٧) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٢٣.
  - (٦٣٨) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٥.
  - (٦٣٩) سليمان فياض: النداهة \_ ص ٢٨.
  - (٦٤٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ٩٩.
  - (٦٤١) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣١٤.
  - (٦٤٢) سليهان فياض: الغضب ـ ص ٢٥٩.
  - (٦٤٣) سليمان فياض: جناح استقبال النساء ـ ص ٢٦٧.
    - (٦٤٤) سليمان فياض: الذبابة البشرية \_ ص ٥٥٥.
  - (7٤٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف \_ ص ٩.
    - (٦٤٦) سليمان فياض: صرخة في وادرص ٣٢١.
      - (٦٤٧) سليان فياض: عود كبريت ـ ص ٣٦١.
    - (٦٤٨) سليمان فياض: في زماننا ـ ص ٢١٢، ٢١٢.
      - (٦٤٩) نفسه: ص ١٩٢.

- (٦٥٠) سليان فياض: المسلسل ـ ص ٢٣٧.
  - (۲۵۱) نفسه: ص ۲۳۱.
- (۲۵۲) سلیمان فیاض: فی زماننا ـ ص ۱۹۸.
  - (۲۵۳) نفسه: ص ۲۰۵.
  - (۲۰۶) نفسه: ص ۲۰۶.
  - (٦٥٥) نفسه: ص ٢١.
- (٦٥٦) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٣٩٨.
- (٦٥٧) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٧٣.
- (\*) انظر الجدول الخاص باستقصاء مجموع الفضاء ـ ص ٢٠٢، ٢٠٣.
- (٦٥٨) ديفيد لودج: الفن الروائي \_ (ترجمة) ماهر البطوطي \_ المجلس الأعملي للثقافة \_ العدد (٢٨٨) \_ ط١-٢٠٠٢ ـ ص ٢٢٢.
- (٢٥٩) د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة دار المعارف ط١ -١٩٧٨ - ص ٣٢٠
  - (٦٦٠) سليمان فياض: الشيطان \_ ص ٢٤٤.
    - (٦٦١) نفسه: ص ٢٤٣.
    - (٦٦٢) نفسه: ص ٦٦٢.
    - (٦٦٣) نفسه: ص ٢٤٦.
  - (٦٦٤) القرآن الكريم ـ سورة النحل ـ الآية (١٦).
    - (٦٦٥) سليمان فياض: الشيطان \_ ص ٢٤٥.
      - (٦٦٦) نفسه: ص٢٤٥.
      - (٦٦٧) نفسه: ص ٦٤٥.
    - (٦٦٨) سليمان فياض: خريفان \_ ص ٢٦٨)



(٦٦٩) إدوار أمين البستاني: تحت شمس الكتابة \_ مرجع سابق \_ ص٥٨٣،٥٨٢ \_ م بتصرف.

(٦٧٠) سليمان فياض: القفص \_ ص ٢٨٧.

(٦٧١) د. صلاح السروى: الذات والعالم ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية (٦٧١)، ٢٠٠٢ ص ٣٣٥

(٦٧٢) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية (١٢٣) - - - - - - - 0

(۲۷۳) نفسه: ص ۲۰، ۵۱.

(٦٧٤) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص٥٥٠.

(٦٧٥) نفسه: ص ١٦٤.

(۲۷٦) نفسه: ص ۱۲۵.

(٦٧٧) نفسه: ص١٦٧.

(۲۷۸) نفسه: ص ۱٦۸.

(۲۷۹) نفسه: ص ۱۷۲.

(٦٨٠) نفسه: ص ١٧٧.

(٦٨١) نفسه: ص ١٥٦.

(٦٨٢) روبرت همفرى: تيار الوعى في الرواية الحديثة \_ (ترجمة) د. محمود الربيعى \_ دار غريب \_ ط ٢٠٠ ـ ص ٩٤.

(٦٨٣) سليمان فياض: الرجل والسلاح ـ ص ١٢، ١٣،٤١٣.

(٦٨٤) نفسه: ص ٤١٤.

(٦٨٥) نفسه: ص ٢١٤.

(٦٨٦) نفسه: ص ٤١٥.

- (٦٨٧) نفسه: ص ٦٨٧.
- (٦٨٨) نفسه: ص ٢٨٨.
- (٦٨٩) نفسه: ص ٦٨٩.
- (٦٩٠) نفسه: ص ٢٢٤.
- (٦٩١) سليمان فياض: جسر حي ـ ص ٣٩٥.
  - (۲۹۲) نفسه: ص ۲۹۵.
  - (٦٩٣) نفسه: ص٣٩٩.
- (\*) القرآن الكريم ـ سورة الحشر \_ الآية (١٤).
  - (٦٩٤) سليمان فياض: جسر حي ـ ص٣٩٦.
    - (٦٩٥) نفسه: ص ٤٠٨.
- (٦٩٦) سليمان فياض: الحنين والجبل ص ١٤١،١٤٠.
- (۲۹۷) غاستون باشلار: جماليات المكان \_ (ترجمة) غالب هلسا \_ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع \_ بيروت \_ ط۲ \_ ۱۹۸۶ \_ ص ۳۸.
  - (۲۹۸) نفسه: ص ۲۹۸.
  - (٦٩٩) نفسه: ص ٣٥.
  - (۷۰۰) نفسه: ص ٤٣ بتصرف.
  - (٧٠١) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص٩٧٠.
    - (۷۰۲) نفسه: ص۳۹۷.
    - (۷۰۳) نفسه: ص۶۹۶.
    - (۷۰٤) سليان فياض: الهجانة ـ ص٢٦.
- (\*) في "فلسفة الأثاث" انظر: ميشال بوتور \_ بحوث في الرواية الجديدة \_ مرجع سابق ص ٥. إلى ص٦٢.



- (٧٠٥) سليمان فياض: ضريح ولي الله المقدس، ص ٣٩٧.
  - (٧٠٦) سليان فياض: الهجانة ـ ص ٢٦٥.
  - (٧٠٧) سليان فياض: الأعرج ص ١٤١.
  - (۷۰۸) سليمان فياض: امرأة وحيده ـ ص ٦٨.
- (٧٠٩) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٧٧، ١٧٨.
  - (۷۱۰) سليمان فياض: النداهة ـ ص ٣٦.
    - (۷۱۱) نفسه: ص ۳۱.
    - (۷۱۲) نفسه: ص ۳۵.
- (٧١٣) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف\_ص ٢١.
  - (٧١٤) سليمان فياض: امرأة وحيدة ص٧٨.
    - (٧١٥) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٥.
  - (٧١٦) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٢٥.
    - (۷۱۷) سليمان فياض: النداهة \_ ص ٣٠، ٣١.
      - (٧١٨) سليمان فياض: الجفاف ـ ص ٣٢١.
    - (٧١٩) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ٦.
      - (٧٢٠) سليمان فياض: العيون ـ ص ١١.
      - (٧٢١) سليمان فياض: الغريب ـ ص ٢٢٦.
        - (۷۲۲) نفسه: ص ۲۲۷.
          - (۷۲۳) نفسه: ص ۲۳.
        - (۷۲٤) نفسه: ص ۲۳۸.
      - (٧٢٥) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٤٣.
        - (٧٢٦) نفسه: ص ١٤٤.

- (٧٢٧) سليان فياض: ليلة أرق في حياته ـ ص ٣٧١.
- (٧٢٨) سليان فياض: ليلة أرق في حياته: ص ٣٧٢.
  - (۷۲۹) نفسه: ص ۲۷۲.
  - (۷۳۰) نفسه: ص ۳۷۳.
  - (۷۳۱) نفسه: ص ۳۷۲، ۳۷۷.
- (٧٣٢) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ص ٤١.
  - (۷۳۳) نفسه: ص ٤١.
- (٧٣٤) سليمان فياض: عندما يلد الرجال: ص ٤٧.
  - (٧٣٥) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٥٦.
    - (٧٣٦) نفسه: ص ١٥٦.
    - (۷۳۷) نفسه: ص ۲۵۱.
    - (۷۳۸) نفسه: ص ۱۷.
    - (٧٣٩) نفسه: ص ١٦٥.
- (٧٤٠) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز \_! لمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر \_ بيروت \_ ط١ \_ ١٩٩٣ \_ ص ٢٧.
  - (٧٤١) سليمان فياض: زهرة البنفسج ص ٣٢٦.
    - (٧٤٢) نفسه: ص ٣٣٤.
    - (٧٤٣) سليان فياض: الذئبة ص ٣٤١.
  - (٤٤٧) سليمان فياض: جاكيت من الفرو الرخيص ص ٤٢٨، ٤٢٨.
    - (٧٤٥) سليمان فياض: سندريللا ـ ص ٢٦٨.
    - (٧٤٦) سليان فياض: الصوت والصمت ص ٢٣٦.
      - (٧٤٧) نفسه: ص ٢٢.

- (٧٤٨) نفسه: ص ٢٢٦.
- (٧٤٩) نفسه: ص ٢٣٧.
- (۷۵۰) نفسه: ص ۲۲۸.
- (۷۵۱) نفسه: ص ۲۳۵.
- (۷۵۲) نفسه: ص ۲۳۸، ۲۳۹.
  - (۷۵۳) نفسه: ص ۲۲٦.
  - (۷۵٤) نفسه: ص ۲۳٦.
  - (٧٥٥) نفسه: ص ٢٣٩.
  - (۷۵٦) نفسه: ص ۲۱۹.
- (٧٥٧) سليمان فياض: عطشان يا صبايا ـ ص ١٦.
  - (۷۵۸) نفسه: ص ۱٦.
  - (۷۵۹) نفسه: ص ۱۵.
  - (۷۲۰) نفسه: ص ۱۵.
  - (٧٦١) نفسه: ص ١٤.
  - (٧٦٢) نفسه: ص ١٦،١٥.
    - (۷٦٣) نفسه: ص ١٦.
    - (٧٦٤) نفسه: ص ١٧.
    - (٧٦٥) نفسه: ص ١٩.
    - (٧٦٦) نفسه: ص ١٩.
      - (٧٦٧) نفسه: ص ٣.
      - (۷٦۸) نفسه: ص ۹.
    - (٧٦٩) نفسه: ص ٩، ١٠.

- (۷۷۰) نفسه: ص ۵۰.
- (۷۷۱) نفسه: ص ۵۰.
- (٧٧٢) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص٣٣٣.
- (٧٧٣) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إسراهيم جبرا \_المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع \_بيروت \_ ط ٢٠ \_ \_ ص ٦١ .
  - (٤٧٤) سليمان فياض: زهرة البنفسج ـ ص٣٣٢.
  - (٧٧٥) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي\_مرجع سابق\_ص٩٣٠.
    - (٧٧٦) سليمان فياض: قنديل ص٤٨٧.
      - (۷۷۷) نفسه: ص ۷۸۷.
  - (٧٧٨) د. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي \_ مرجع سابق \_ ص ٩١.
    - (٧٧٩) سليمان فياض: الحنين والجبل ص١٤.
      - (۷۸۰) نفسه: ص۱٤۷.
      - (٧٨١) سليمان فياض: الغضب ـ ص ٢٦٢.
        - (٧٨٢) نفسه: ص ٥٦٥.
        - (۷۸۳) نفسه: ص ۲۱ ٤.
    - (٧٨٤) سليمان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٨٩.
      - (۷۸۵) نفسه: ص ۱۸۹.
      - (۷۸٦) نفسه: ص ۱۹۲.
      - (۷۸۷) نفسه: ص ۲۱۹.
      - (۷۸۸) نفسه: ص ۲۲۱.
        - (۷۸۹) نفسه: ص ۱۹.
      - (۷۹۰) نفسه: ص ۲۲۲.



- (٧٩١) سليمان فياض: \_ أوراق الخريف \_ ص ١٩٩.
- (٧٩٢) سليان فياض: أطلال على رصيف المقهى ـ ص ٣٤٩.
  - (۷۹۳) نفسه: ص ۷۹۳.
    - (۷۹٤) نفسه: ص۳۵.
    - (۷۹۵) نفسه: ص ۳۵.
  - (۷۹٦) نفسه: ص ۲۵۱.
- (٧٩٧) سليان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٣٣١.
  - (٧٩٨) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣٢٤.
    - (٧٩٩) نفسه: ص ٤٢٤.
    - (۸۰۰) نفسه: ص ۲۶۲.
- (٨٠١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف \_ ص ١٣.
  - (۸۰۲) نفسه: ص ۱۶.
  - (٨٠٣) سليمان فياض: الكلب عنتر ـ ص ٢٩٣.
    - (۸۰٤) نفسه: ص ۲۹۶.
    - (۸۰۵) نفسه: ص ۲۹۶.
  - (٨٠٦) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢٣٣.
    - (۸۰۷) نفسه: ص ۲۳۵.
      - (۸۰۸) نفسه: ص ۲۲.
      - (۸۰۹) نفسه: ص ۲۱.
    - (۸۱۰) نفسه: ص ۲۳۱.
    - (۸۱۱) نفسه: ص ۲۰۷.
    - (٨١٢) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٦٣.

- (۱۱۳) نفسه: ص ۲۲۵.
- (٨١٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٦.
  - (۸۱۵) نفسه: ص ۱۹۷،۱۹۲.
- (٨١٦) سليان فياض: أوراق الخريف ـ ص ١٩٨، ١٩٨.
  - (۸۱۷) نفسه: ص ۱۹۸.
  - (٨١٨) سليمان فياض: أوراق الخريف: ص ١٩٨.
    - (٨١٩) سليمان فياض: الذئبة \_ ص ٣٤٤.
      - (۸۲۰) نفسه: ص ۲٤۲.
      - (۸۲۱) نفسه: ص ٤٤٣.
  - (٨٢٢) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ص ١٦٤.
    - (۸۲۳) نفسه: ص ۱۶۳.
    - (٨٢٤) سليمان فياض: أوراق الخريف ص ١٨٨.
      - (۸۲۵) نفسه: ص ۸۸۸.
      - (۸۲٦) نفسه: ص ۱۸۹.
  - (٨٢٧) سليان فياض: ليلة أرق في حياته ـ ص ٣٧٣.
    - (۸۲۸) نفسه: ص ۳۷۵.
    - (۸۲۹) نفسه: ص ۳۷۶.
    - (۸۳۰) نفسه: ص ۸۲۰.
- - (٨٣٢) سليان فياض: الشرنقة \_ ص ١٢.
    - (۸۳۳) نفسه: ص ۱۵.



- (۸۳٤) نفسه: ص ۱۶،۱۵.
  - (۸۳۵) نفسه: ص ۲.
- (٨٣٦) سليمان فياض: أوراق الخريف\_ص١٩٨.
- (٨٣٧) سليان فياض: أطلال على رصيف مقهى ـ ص ٢٥١.
  - (۸۳۸) نفسه: ص۲۵۳.
  - (٨٣٩) سليمان فياض: اللوحة ـ ص٧٠٤.
    - (۸٤٠) سليمان فياض: زينب ـ ص٧٠٠.
  - (٨٤١) سليمان فياض: العودة إلى البيت ـ ص ١٨١.
  - (٨٤٢) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٤٧.
    - (٨٤٣) سليمان فياض: النداهة \_ ص ٣.
    - (٨٤٤) سليمان فياض: الهجانة \_ ص ٢٦٩.
      - (٨٤٥) سليمان فياض: بلهنية ـ ص ٤٢.
        - (٨٤٦) نفسه: ص ٤٢١.
        - (٨٤٧) نفسه: ص ٢١٨.
        - (۸٤۸) نفسه: ص ۲۲۱.
    - (٨٤٩) سليان فياض: الأعرج ص ١٣٨.
    - (٨٥٠) سليمان فياض: الغضب \_ ص ٤٥٩.
      - (۸۵۱) نفسه: ص ۷۷۱.
    - (٨٥٢) سليمان فياض: حلقة ذكر \_ ص ١٨٣.
      - (٨٥٣) سليمان فياض: المسلسل ص ٢٣٨.
        - (۸۵٤) نفسه: ص ۲۳۸.
        - (۸۵۵) نفسه: ص ۲۳۸.

- (۸۵٦) نفسه: ص ۲۳۹
- (۸۵۷) نفسه: ص ۲۶.
- (٨٥٨) بدر عبد الملك: المكان في القصة القصيرة في الإمارات\_مرجع سابق\_ص ٣٦٥.
  - (٨٥٩) سليمان فياض: عندما يلد الرجال ـ ص٤٤.
    - (٨٦٠) سليمان فياض: اللغز ـ ص ١٦١.
      - (۸٦١) نفسه: ص۱۵۸.
      - (٨٦٢) نفسه: ص ١٥٦.
    - (٨٦٣) سليمان فياض: بلهنية ص ١٧ ٤.
      - (٨٦٤) نفسه: ص١٩٥.
    - (٨٦٥) سليمان فياض: الشرنقة \_ ص ٢٤.
      - (٨٦٦) نفسه: ص ١.
  - (٨٦٧) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص ٣١٤.
  - (٨٦٨) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٩٢.
    - (٨٦٩) سليمان فياض: عنزة خالتي جندية ـ ص ٢١٣.
    - (٨٧٠) سليمان فياض: وفاة عامل مطبعة ـ ص ١٥٩.
  - (٨٧١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ١١.
    - (۸۷۲) نفسه: ص ۱۱.
    - (٨٧٣) سليان فياض: الطائف مدينة جميلة ـ ص ٦٤.
      - (۸۷٤) نفسه: ص ۲.
  - (٨٧٥) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف \_ ص ٢٧.
    - (۸۷٦) نفسه: ص ۲۸.
  - (\*) انظر قضية الموت في فصل الشخصية من ص ٨١ حتى ص ١٠٧.



- (٨٧٧) سليان فياض: وبعدنا الطوفان ـ ص ١٩٥.
  - (۸۷۸) سليمان فياض: النداهة \_ ص ۲۷.
    - (۸۷۹) نفسه: ص ۲۲.
  - (۸۸۰) سليان فياض: العيون ـ ص ١٠٢.
- (٨٨١) سليمان فياض: الغزوة الواحدة بعد الألف ـ ص ٢٧.
  - (٨٨٢) سليمان فياض: الصوت والصمت ـ ص ٢٢١.
    - (۸۸۳) نفسه: ص۲۲۳.
  - (٨٨٤) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٠٤.
- (٨٨٥) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٤.
  - (۸۸٦) نفسه: ص ۲۵٦.
  - (۸۸۷) نفسه: ص ۳۷۷.
- (٨٨٨) سليمان فياض: الإنسان والأرض والموت ـ ص ٣٥٧.
  - (٨٨٩) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٠٤.
    - (٨٩٠) سليمان فياض: الأعرج ـ ص ١٣١، ١٣١.
  - (٨٩١) سليمان فياض: ضريح ولى الله المقدس ـ ص ٢٠٤.



# هوامش اطلحق

- (۸۹۲) میشال بوتور: بحوث فی الروایة الجدیدة \_ (ترجمة) فرید أنطونیوس \_ منشورات عویدات \_ بروت \_ ط۳ ۱۹۸٦ \_ ص ۱۱۲.
- (٨٩٣) اعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص في ترابها زعفران في فيصول المجلد السادس العدد الثالث ١٩٨٦ ص ١٩٨٦.
- ( ٨٩٤) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر دار شرقيات -ط١ ١٩٩٧ ص ٢٢.
  - (٨٩٥) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي ـ مرجع سابق ـ ص ١٥٦.
    - (٨٩٦) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ٢٢.
- (٨٩٧) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية \_ (ترجمة) د. حسن البنا عز الدين \_ عالم المعرفة \_ العدد (١٨٢) \_ فراير ١٩٩٤ \_ ص ٢١٧.
  - (۸۹۸) نفسه: ص ۲۱۷.
  - (۸۹۹) نفسه: ص ۲۱۹.
  - (۹۰۰) نفسه: ص ۲۲۲.
  - (۹۰۱) نفسه: ص ۱۳۵.
- (٩٠٢) هيثم الحاج على: التجريب في القصة القصيرة (دراسة في قصة يوسف الشاروني) ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_كتابات نقدية \_العدد (١٠٥) \_ يوليو ٢٠ ـ ـ ص ٤٤٦.
- (٩٠٣) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة) ـ (ترجمة) د. محمود الربيعي ـ الهيئة العامة للتأليف والنشر ـ دار الكتاب العربي ـ ١٩٦٩ ـ ص ٣٧.
  - (٩٠٤) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ـ مرجع سابق، ص ١٤٧.
- (٩٠٥) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة \_ مرجع سابق \_ من ص ١١٥ \_ إلى ص ١٣١.



- (٩٠٦) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي ـ مرجع سابق ـ ص٥٦.
- (\*) أشار د. لحمدانى إلى ثلاثة أوضاع للكتابة العمودية، ولوضع واحد للكتابة العمودية المتوازية، التى تستخدم فى كتابة الشعر العمودى، بنية النص السردى ـ مرجع سابق ـ ص٥٠،٥٠.
  - (٩٠٧) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي مرجع سابق ـ ص٥٦،٥٧.
    - (٩٠٨) سليمان فياض: على الحدود ـ ص ١٠٣.
      - (۹۰۹) نفسه: ص ۱۰۶.
      - (۹۱۰) نفسه: ص ۹۱،۱۱.
- (۹۱۱) د. سيزا قاسم: جماليات المكان \_المكان ودلالاته \_ مع تقديم وترجمة ل\_ (مشكلة المكان الفنى) بقلم/ يورى لوتمان \_ مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) \_\_ ربيع ١٩٨٦ \_ ص ٨.
  - (٩١٢) سليمان فياض: الضباب \_ ص ٢٥٣.
    - (۹۱۳) نفسه: ص ۲۵۲، ۲۵۳.
      - (۹۱٤) نفسه: ص ۲۲۲.
  - (٩١٥) سليمان فياض: ذات العيون العسلية \_ ص ٤٤٣.
- (\*) فى مقابلة مع الأستاذ سليمان فياض بتاريخ ٢٧/ ١٠/ ٢٠٠٣ ذكر لى أنه يعيش فى وحدة بسبب بعض الخلافات العائلية.
  - (٩١٦) سليمان فياض: ذات العيون العسلية ـ ص ٤٤٣.
    - (۹۱۷) نفسه: ص ۹۱۷.

- (٩١٨) د. سامية أسعد: قضية المكان في القصة القصيرة \_ فصول \_ العدد الرابع \_ ١٩٨٢ \_ ص
  - (٩١٩) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي مرجع سابق ـ ص ٥٨.
  - (٩٢٠) د. سامية أسعد: قضية المكان في القصة القصيرة ـ مرجع سابق ـ ص ١٨.
    - (۹۲۱) نفسه: ۱۸.
    - (١) ديفيد لودج: الفن الروائي ـ مرجع سابق ـ ص ١٨٧.
      - (۲) نفسه: ۱۸۸، ۱۸۹.
- (٣) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة العدد (٢٧٩) ط ١ مارس ٢٠ ـ ص ٢٨٥.
- (970) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة \_ مرجع سابق \_ ص ٢٨٧ \_ بتصرف.
  - ( ٩٢٦) د. حميد لحمداني: بنية النص السر دي \_ مرجع سابق \_ ص٥٧.
  - (٩٢٧) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة \_ مرجع سابق \_ ص١٢٩.
    - (۹۲۸) نفسه: ص ۹۲۸.
    - (٩٢٩) سليمان فياض: كل الملوك يموتون ـ ص٣٣.
    - (٩٣٠) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة \_ مرجع سابق \_ ص١٣٠.
      - (٩٣١) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٨.
        - (۹۳۲) نفسه: ص ۹۳۲.
      - (٩٣٣) سليمان فياض: أحزان حزيران ـ ص ٤٣٩.
        - (۹۳٤) نفسه: ص ٤٤.



- (٩٣٥) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى \_الهيئة المصرية العامة للكتاب\_ط١ \_ ١٩٩٨ \_ ص ٢٣.
  - (٩٣٦) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد مرجع سابق ص ١٩،١٨.
- (۹۳۷) د. محمد فكرى الجنوار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى مرجع سابق ص ١٥.
  - (۹۳۸) نفسه: ص ۲۱.
  - (٩٣٩) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد ـ مرجع سابق ـ ص ٢١، ٢٢.
  - (٩٤٠) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص مرجع سابق ص ٢٣٦.

# قائمة اطصادر واطراجع

### أولاًّ: المصادر: الأعمال الكاملة لسليمان فياص

- 1-القسم الأول: ويضم المجموعات (عطشان يا صبايا وبعدنا الطوفان أحزان حزيران) الهيئة المصرية العامة للكتاب ط1 ١٩٩٣ م.
- ٢- القسم الثاني: ويضم المجموعات (العيون زمن الصمت والضباب) الهيئة المصرية
   العامة للكتاب ط أ ١٩٩٤ م.
- ٣-القسم الثالث: ويضم المجموعات (وفاة عامل مطبعة \_الذئبة \_ ذات العيون العسلية \_ البدايات) \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط١ \_ ١٩٩٤ م.
- ٤\_سليان فياض: مجموعة (الشرنقة) وتضم (الشرنقة \_ الطائف مدينة جميلة) \_ الهيئة العامة
   لقصور الثقافة \_ أصوات أدبية \_ (٢٠٤) \_ ط ١ \_ ١٩٩٧ م.

### ثَانيًّا: المراجع العربية

- (١) د. أحمد كمال زكى: الأساطير: مكتبة الأسرة ـ ط ٢٠٠٢.
- (٢) أساء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط ٢٠٠.
- (٣) د. السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) ـ دار قباء للطبع والنشر ـ ط ١ ـ ١٩٩٨.
- (٤) د. إمام عبد الفتاح إمام: الطاغية (دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي) علم المعرفة العدد (١٨٣) ط١- ١٩٩٤.



- (٥) د. أمنة يوسف: تقنيات السرد (في النظرية والتطبيق) ــ دار الحوار ــ سوريا ـط١ ـ ١٩٩٧.
- (٦) د. أميرة حلمي مطر: الزمان في الفلسفة والعلم الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ١٩٩٨.
- (٧) د. أمينة رشيد: تشظى الزمن في الرواية الحديثة \_ الهيئة المصرية العامـة للكتـاب \_ ط١ \_ ١٩٩٨.
- (A) د. أيمن بكر: السرد في مقامات بديع الزمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٧ .
- (٩) بدر عبد الملك: المكان في القصة القصيرة في الإمارات المجمع الثقاف أبو ظبى ١٩٩٧.
  - (١٠) جمال الدين الخضور: زمن النص\_دار الحصاد\_سوريا\_ط١ \_ ١٩٩٥.
- (۱۱) د. حسن بحراوى: بنية الشكل الروائي (الفضاء -الزمن -الشخصية) -المركز الثقافي العربي بروت ط۱ ۱۹۹.
- (١٢) د. حسين حمودة: الرواية والمدينة (نهاذج من كتاب الستينيات في مصر) الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية العدد (١٠٩) ط١ ٢٠٠.
- (١٣) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي \_ المركز الثقافي العربي \_ بيروت/ الدار البيضاء \_ ط٢ \_ ١٩٩٣.
- (١٤) د. خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (١٩٦. ـ ١٩٩٠) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٩٨.
- (١٥) د. رمضان بسطاويسي: الإبداع، والحرية \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (١١٩) \_ ط١ \_ ٢٠٠٢.
- (١٦) د. سامية حسن الساعاتي: أساء المصريين(الأصول والدلالات والتغير الاجتماعي)\_ مكتبة الأسرة ـ ٢٠٠١.
- (۱۷) د. سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير) المركز الثقافي العربي بيروت/ الدار البيضاء ط۲ ۱۹۹۳.



- (١٨) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقًا) ـ دار الشؤون الثقافة العامة ـ بغداد ـ ط ١٩٨٦ .
- (١٩) سمير عبده: التحليل النفسى لخالة انتظار الموت ـ دار الكتاب العربى ـ دمشق/ القاهرة ـ ط١ ـ ١٩٩٣.
- (٢٠) د. سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة \_ دار المعارف \_ ط١ \_ ١٩٧٨
- (٢١) د. سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط١ ـ ١٩٨٤.
- (٢٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط١ ١٩٩٤.
- (٢٣) شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوى (طرائق السرد في روايات محمد البساطي) ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (١١١) ـ ط١ ـ ٢٠٠.
- (٢٤) د. شفيع السيد: اتجاهات الرواية العربية في مصر (منذ الحرب العالمية الثانيـة إلى سـنة ١٩٦٧ ـ دراسة نقدية) ـ دار الفكر العربي ـ ط٢ ـ ١٩٩٣.
- (٢٥) د. شفيع السيد: قراءة في الأدب العربي الحديث (ناذج من الأدب القصصي والمسرحي) مكتبة الآداب ٢٠٠٤.
- (٢٦) د. صلاح السروى: الذات والعالم \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (٢٦٦) \_ ط١ \_ ٢٠٠٢.
  - (۲۷) صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الوظيفة والرمز \_ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر \_ بيروت \_ ط١ \_ ١٩٩٣.
- (۲۸) د. صلاح صالح: قيضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر دار شرقينات ط١ ١٩٩٧.
- (٢٩) د. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبى .. مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ ط٢ ـ ١٩٩٢.
- (٣٠) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص \_ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع \_ 1997.



- (٣١) د. طه وادى: دراسات في نقد الرواية \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ دراسات أدبية \_ ط١ \_ ١٩٨٩.
- (٣٢) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية ـ دار اليسر ـ المغرب ـ ط١ ١٩٨٩.
- (٣٣) د. عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١.
- (٣٤) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شمعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة العدد (٢٧٩) ـ ط١ ـ مارس ٢٠٠.
- (٣٥) د. عبد الرحيم الجمل: دلالة المكان في قصص يحيى الطاهر عبد الله \_ دار العلم \_ ط ١ \_ ٢٠٠.
- ٣٦) د. عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة دار النشر للجامعات ط٢ ١٩٩٥.
- (٣٧) د. عبد الرحيم الكردى: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ط1 ١٩٩٢.
- (٣٨) د. عبد الرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى ـ دار النشر للجامعات ـ ط٢ ـ ١٩٩٦.
- (٣٩) د. عبد الفتاح عثان: بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) ــ مكتبة الشباب \_\_ ١٩٨٢.
  - (٤٠) د. عبد العزيز شرف: الفن القصصي في أدب القرشي ـ دار المعارف ـ د. ت.
- (٤١) د. عبد العزيز موافى: أفق النص الرواتي (دراسات تطبيقية في الرواية والقصة) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٢٧) ـ ط١-٩٩٥.
- (٤٢) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) عالم المعرفة \_ الكويت\_طا \_ ١٩٩٨.
- (٤٣) عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية) \_ دار محمد على الحامى \_ تونس \_ ط١ \_ ١٩٩٨.

- (٤٤) د، فاتح عبد السلام: ترييف السرد (خطاب الشخصية الريفية في الأدب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط١- ٢٠٠١.
- (٤٥) فريال كامل ساحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينة المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن ط ١ ١٩٩٩.
- (٢٦) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية (١٢٣) \_ ط١ \_ ٢٠٠٢.
- (٤٧) د. كريم زكى حسام الدين: الزمان الدلالي (دراسة لغوية لمفهوم الزمان وألفاظه في الثقافة العربية) ـ الأنجلو المصرية ـ ط١ ١٩٩١.
  - (٤٨) د. لطيفة الزيات: من صور المرأة في القصص والروايات ـ دار الثقافة الجديدة د. ت.
- (٤٩) د. محمد أبو المجد: ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها وحتى نهاية القرن العشرين ـ قسم البلاغة والنقد ـ مكتبة الآداب ـ ط١-٢٠٠٢.
- (٥٠) د. محمد العبد: العبارة والإشارة (دراسة في نظرية الاتصال) ـ دار الفكر العربي ـ ط١ \_ ١٩٩٥.
- (٥١) د. محمد بدوى: بلاغة الكذب (نصوص على نصوص) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (٨٩) ـ ط١ ـ ١٩٩٩.
- (٥٢) محمد جبريل: مصر المكان (دراسة في الروية والقصة) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠٠
- (۵۳) محمد سويرتى: النقد البنيوى والنص الروائى (نماذج تحليلية من النقد العربى) ــ المنهج البنيوى ــ البنية ــ الشخصية ــ الزمن ــ الفضاء ــ السرد ــ (جزأن) ــ أفريقيا الشرق ــ المغرب ــ ط١ ــ ١٩٩١.
- (٤٥) د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية العدد (١١٤) ط١ ٢٠٠١.
- (00) د. محمد فكرى الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبى \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط١ \_ ١٩٩٨.



- (٥٦) د. مصطفى الضبع: استراتيجية المكان \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_
   العدد (٧٩) \_ ط ١ \_ ١٩٩٨.
- (٥٧) د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح/ فلاح الرواية \_الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ط١ \_. ١٩٩٨
- (٥٨) د. مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة \_الهيئة المصرية العامة للكتاب\_ط١ \_ ١٩٩٨.
- (٩٥) د. مراد عبد الرحمن مبروك: آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة (الرواية النوبية نموذجا) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (١٠٠) ـ ط١ ـ ٢٠٠.
- (٦٠) د. ناصر عبد الرازق الموافى: القصة العربية، عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصى في القرن الرابع الهجري) ـ دار الوفاء ـ ط٢ ـ ١٩٩٦.
- (٦١) هيثم الحاج على: التجريب في القصة القصيرة (دراسة في قصة يوسف الـشاروني) \_\_ الهيئة العامة لقصور الثقافة \_ كتابات نقدية \_ العدد (١٠٥) \_ يوليو ٢٠٠.
- (٦٢) ياسين النصير: الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبى) \_ الهيئة العامة لقصور الثقافة كتابات نقدية \_ العدد (٧٥) \_ ط ١ \_ ١٩٩٨ .
  - (٦٣) د. يمنى العيد: في معرفة النص\_دار الأفاق الجديدة\_بروت\_ط٣\_١٩٨٥.
- (٦٤) د. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي) ــ دار الفارابي ـ بعروت ـ ط١ ـ ١٩٩.
  - (٦٥) يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١ ـ ١٩٨.
- (٦٦) مجموعة كتاب: تحت شمس الكتابة \_ شهادات ودراسات في سليان فياض \_ دار المريخ \_ ط1 \_ ١٩٩٩.

## ثالثًا: المراجع المترجمة:

- (١) أ. أ مندلاو: الزمن والرواية \_ (ترجمة) إحسان عباس ـ دار صادر بيروت ـ د. ت
- (٢) إ. م فورستر: أركان القصة \_ (ترجمة) كمال عياد جاد \_ مكتبة الأسرة \_ ط ١ \_ ٢٠٠١.

- (٣) إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية) ـ (ترجمة) على إبراهيم على منوفى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط١ ـ ٢٠٠.
- (٤) آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة \_ (ترجمة) د. مصطفى إبراهيم مصطفى \_ دار المعارف \_ د. ت.
- (٥) د. بارى باركر: السفر في الزمان الكوني \_ (ترجمة) د. مصطفى محمود سليمان \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ ط ١٩٩٩.
- (٦) برنار فاليط: النص الروائي (تقنيات ومناهج) \_ (ترجمة) رشيد بنحدو \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ ط١ \_ د. ت.
- (٧) بوريس أوسبنسكى: شعرية التأليف (بنية المنص الفنى وأنماط الشكل التأليفي) (ترجمة) سعيد الغانمي وناصر حلاوى - المجلس الأعلى للثقافة - ط١ - ١٩٩٩.
- (٨) تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبى \_ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا \_ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى \_ منشورات اتحاد المغرب \_ سلسلة ملفات \_ طا \_ ١٩٩٢
- (٩) تزفيتان تودروف: الشعرية \_ (ترجمة) شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة \_ دار توبقال \_ المغرب \_ ط٢ \_ ٩٩ .
- (١٠) جان إيف تادييه: الرواية في القرن العشرين \_ (ترجمة) د. محمد خير البقاعي \_ الهيئة المصرية العامة للكتاب \_ دراسات أدبية \_ ط١ \_ ١٩٩٨.
- (۱۱) جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ـ (ترجمة) محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط٢ ـ ٢٠٠.
- (١٢) ديفيد لودج: الفن الروائي \_ (ترجمة) ماهر البطوطي \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ العدد (١٢) \_ ط١-٢٠٠٢.
- (۱۳) روبرت همفرى: تيار الـوعى في الرواية الحديثة \_ (ترجمة) د. محمود الربيعي \_ دار غريب ـ ط٠٠٠.
- (١٤) روجر. ب. هينكل: قراءة الرواية (مدخل إلى تقنيات التفسير) ــ ( ترجمـة وتقــديم وتعليق) د. صلاح رزق ــ دار الآداب ــ ط١ ــ ١٩٩٥.



- (١٥) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية \_ (ترجمة) أنطوان أبو زيد \_ عويدات \_ بيروت \_ ط١ \_ ١٩٨٨.
- (١٦) رولان بورنوف وريال اوئيليه: عالم الرواية \_ (ترجمة) نهاد التكرلي \_ دار الشؤون الثقافية العامة \_ بغداد \_ ط ١ \_ ١٩٩١ .
- (۱۷) زافیلسکی ف س: الزمن وقیاسه (من جنرء من البلیون جزء من الثانیة وحتی ملیارات السنین) ـ ترجمة: إبراهیم محمود شوشة ـ الهیئة المصریة العامة للکتاب ـ ط۱ ـ ۱۹۸۸
- (١٨) غاستون باشلار: جماليات المكان ـ (ترجمة) غالب هلسا \_ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيم ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٨٤.
- (١٩) غاستون باشلار: جدلية الزمن \_ (ترجمة) خليل احمد خليل \_ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر \_ بيروت \_ ط٣ \_ ١٩٩٢ .
- (٢٠) فرانك أوكونور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة) .. (ترجمة) د. محمود الربيعي الهيئة العامة للتأليف والنشر دار الكتاب العربي ط ١٩٦٩.
- (٢١) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة \_ (ترجمة) فريد انطونيوس \_ منشورات عويدات \_ بيروت \_ ط٣ ١٩٨٦ .
- (٢٢) والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة \_ (ترجمة) حياة جاسم محمد \_ المجلس الأعلى للثقافة \_ ط١ \_ ١٩٩٨.
- (٢٣) والترج. أونج: الشفاهية والكتابية \_ (ترجمة) د. حسن البنا عز الدين \_ عالم المعرفة \_ العدد (١٨٢) \_ فبراير ١٩٩٤.
- (٢٤) مجموعة كتّاب: فكرة الزمان عبر التاريخ عالم المعرفة العدد (١٥٩) ترجمة فؤاد كامل ط١ ١٩٩٢.
- (٢٥) مجموعة كتّاب: الفضاء الروائي \_ (ترجمة) عبد الرحيم حزل \_ أفريقيا الشرق \_ بيروت \_ ط ١ ٢٠٠٢.



(٢٦) مجموعة كتاب: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) \_ (ترجمة) إبراهيم الخطيب \_ الشركة المغربية للناشرين المتحدين \_ مؤسسة الأبحاث العربية \_ ط١ \_ ١٩٨٢ \_ ص ١٩٢.

### رابعًا: الدوريات

- (١) إبراهيم فتحي: المكان في الرواية المصرية \_ مجلة الهلال \_ عدد نوفمبر \_ ١٩٩٩.
- (٢) اعتدال عثمان: تشكيل فضاء النص في ترابها زعفران \_ فصول \_ المجلد السادس \_ العدد الثالث \_ ١٩٨٦.
  - (٣) سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان \_ فصول \_ العدد الرابع \_ ١٩٨٢ .
- (٤) د. سيزا قاسم: جماليات المكان المكان ودلالاته مع تقديم وترجمة لـ (مشكلة المكان الفني) بقلم/ يوري لوتمان مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ربيع ١٩٨٦.
- (٥) د. شاكر عبد الحميد: القتلة بين استلاب الوعى وانهيار الجسد مجلة إبداع العدد الحادى عشر السنة الرابعة نوفمبر ١٩٨٦ .
- (٦) د. صبرى حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة \_ فصول \_ المجلد الثاني \_ العدد الرابع \_ 1947
- (٧) صبرى حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية \_ فيصول \_ المجلد الرابع \_ العدد الرابع \_ ١٩٨٤.
- (٨) د. عبد الرحمن عبد الرءوف الخانجي: رؤية الموت ودلالتها في عالم الطيب صالح الروائي من خلال روايتي موسم الهجرة للشال وبندر شاه حوليات كلية الآداب مجلس النشر العلمي جامعة الكويت الحولية الخامسة عشر ١٩٩٥.
- (٩) عبد العالى بو طيب: إشكالية النزمن في النص السردى \_ فيصول \_ العدد الثانى \_ صف١٩٩٣ صف١٩٩٣
- (١٠) مارى لويز برات: القصة القصيرة (الطول والقصر) \_ (ترجمة) محمود عيّاد \_ فصول \_ المجلد الثاني \_ العدد الرابع \_ ١٩٨٢.
- (١١) أعمال ندوة قضية المكان في الأدب والفن \_ مجلة الثقافة الجديدة \_ العدد (١١) \_ يوليسو ١١) . ١٩٨٦



# المؤلف في سطور

### نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد

### المؤهلات العلمية

- \_ليسانس دار العلوم\_جامعة القاهرة\_١٩٩٦.
- حاصل على الدبلوم العالى في الدراسات الإسلامية.
- ـ حاصل على درجة الماجستير في البلاغة والنقد بتقدير ممتاز.
- حاصل على درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد بمرتبة الشرف الأولى.
  - حاصل على التويفل في اللغة الإنجليزية.
  - حاصل على شهادة اجتياز دورة الحاسب الآلي.
    - حاصل على شهادة تدريب المدربين (TOT).
  - حاصل على شهادة استراتيجيات التعلم النشط وإدارة الصف.
    - ـ حاصل على شهادة نظم الجودة في المؤسسات التعليمية.

#### المطبوعات

- ١- العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة)-دار الوراق - ط١ - ٢٠١٢.
- ٢- تقديم ودراسة لرواية (الملك كورش) لزينب فواز ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب
   ٢٠١٢.
  - ٣- المشاركة في العديد من المؤتمرات والندوات الأدبية.



#### الوظائف

\*\*\* أستاذ البلاغة والنقد والأدب المقارن في الجامعة العربية المفتوحة لـشال أمريكا.

\*\*\* عضو الجمعية المصرية للدراسات السردية.

\*\*\* عضو الاتحاد الدولي للغة العربية.

499

